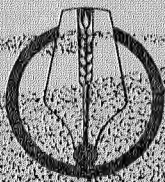


المصائر النارِخية للواقعية

بوريس سوتشكوف



دار الحقيقة - بيروت



المصادر التاريخية للواقعة

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الاولى

آب ١٩٧٤

بوريس سوتشكوف

المصائر
التي نخشع
للاوقية

دار الحقيقة - بيروت

ربيع الكتاب الاول ترجمة

محمد عيتاني

وباقى الكتاب ترجمه اكرم الراعى

الواقعة والواقع

ان الفكر المجسد في صور ، وهذه خاصية جوهرية للفن ، المقولة الهامة لنشاط الانسان ، الثقافي ، يستخدم دائما في عمل الانتاج الفني التصورات التي يولدها العالم الخارجي في وجدان الانسان ووعيه . تلك هي قدرة عقلنا الادراكية . وحتى اذا تصور الفنان وابتكر اشكالا يبدو له انها خرجت عن نطاق الحقيقة ، او صدق الحال ، فان عمله لا يعدو ادماجه اجزاء كل واحد ، واعادة خلقها في آخر تحليل ، هذا الكل الذي يسمى الواقع .

حين رسم جيروم بوش « تجربة القديس انطوان » ، ومسلأ لوحاته بمخلوقات شائنة ممسوخة بصورة نظيفة ، وقد خرجت من الجحيم لمحاصرة الراهب في عزلته ، فقد استخدم الفنان لتحقيق ذلك مادة البناء التي اتاحها له الواقع ، بسخاء . ان الشياطين ، وصغار العفاريت ، التي كانت تخضع ذلك الناسك لمحنة قاسية ، تحمل ، رغم مظهرها العجيب ، صفة طبيعية . ولخلق اجسامها ، نضد بوش ما بين عناصر مرئية لكائنات طبيعية واشياء يومية صنعتها يد الانسان . ولم يفعل بوش سوى تغيير شكل نسبها ، ووضع اجزاء من الاجسام الحية في تراكيب غير معتادة ، والجمع ما بين اشياء بسيطة - من طناجر وسكاكين ، وخوذات - واذنان حشرات وزبانياتها (جمع زباني ، وهو قرن الاستشعار عند الحشرة ، ملاحظة من المترجم العربي) ، والملازمة ما بين اجسام الحيوانات واجسام العناكب ، والجراد ، وكسوة هذه الكائنات المتناقضة ، بأسلحة ودروع ، ومنح الفنان المخلوقات التي ولدها خياله التعبير عن الانفعالات البشرية ، مجبرا مخلوقات الجحيم على ان تسلك سلوك أشخاص غادرين خبثاء . لذا تدخل هذه اللوحات - التي تحير المشاهد ، لاول وهلة ، اذ انها تناقض اساسا التجربة اليومية - تدخل بصورة طبيعية العالم المعتاد لدى انسان هذا العصر (★) .

ان لوحات كالثو العجيبة الاشكال ، او « نزوات » غويا ، وهي اعمال جردها ، عن قصد ، مبدعاها ، من أية صلة بما هو حقيقي ، تستند ، في الواقع ، الى عناصر من انطباعات بصرية وانفعالية ولدها الواقع موضوعيا .

(★) كذا في الترجمة الفرنسية . والادرج ان الكاتب يقصد انسان عصرنا هذا ، مع انه بدأ اشارته الى لوحة بوش بمباراة « حين رسم جيروم بوش » فالتحليل الذي يقوم به بوريس سونشكوف للوحة بوش هو تحليل راعن ، معاصر (ملاحظة من المترجم العربي) .

وحين كان الوعي البدائي يمنح ثمرات خياله صفات الالهة الاسطورية ، ويحدد بوسائل الفن صورة الالهية ، فقد كان يبقى في اطار ما هو موجود على الارض . ان نظرة متأنية الى اوثان الشعوب البدائية وطواطمها ، والى آلهة الحضارات القديمة ، الوحشية الغليظة ، المتعطشة الى الدماء ، ستلتقط نماذج مفاهيم واقعية للعالم ، منعكسة في الوعي الانساني . وحتى الفن غير الهادف ، كالزخرفة مثلا ، يمزج ما بين اشكال هندسية للاشياء ، اي انه يعكس علاقاتها الموضوعية ، او يتضمن صورا اصطلاحية لحيوانات او نباتات ، او انه يستخدم ايضا هاتين الوسيلتين كليهما .

وليس من قبيل المصادفة اذا كان نظريو الفن التجريدي ف. سارجنت و ا. ريتشي ، و ر. فيلنسكي - كذلك - مؤسس الفن التجريدي فاسيلي كاندانسكي ، حين ارادوا انشاء جمالية (علم جمال - استايطيك Esthetique) من هذا التيار العصري ، يؤكدون بأن اللوحات التجريدية هي انعكاس لآخر الاكتشافات المحققة في ميدان الفيزياء النووية وانها - تنفذ السى بنية الكون . ولكي يدافع خصوم الواقع الراسخي الاقتناع هؤلاء عن نظرياتهم الجمالية ، قد اضطروا مع ذلك الى الاستناد الى الواقع ، ذلك لان الفيزياء النووية ، وعمليات تحول الطاقة ليست اقل واقعية من الاشجار وثمارها ، والصخور والمباني ، والناس والازهار ، وجميع الاشكال التي عبر وما زال يعبر عنها الرسامون الصادقون حقاً والمعرضون لانتقادات شديدة من قبل الناطقين بلسان الجمالية التجريدية الذين يتهمون أولئك بالنزعة التجريبية العمياء . وبديهي ان الاستناد الذي يقوم به التجريديون الى الكون المجهرى المدرك بمثابة واقع غير مرئي ومع ذلك معروف لدى الوعي والوجدان البشريين ، ليس سوى تأمل تجريدي بحث ، اذ انه لا يمكن ان يكون ثمرة أي شيء مشترك بين تكديس اعتباطي للالوان ، يظهر نفسه انه تجديد انتاج عملية تجري في عالم القسيمات الأولية ، وبين الواقع الحقيقي الصحيح . ويحسن بنا فقط ان نلقي ضوء على مجموعة الحجج والوسائل المستخدمة من قبل التجريديين للدفاع عن مواقفهم الجمالية : انهم بكفاحهم ضد واقع العالم ، يستسلمون امامه .

لكن الفن لا يقتصر على مجرد اعادة انتاج مظهر الواقع وليس هدفه الوحيد اعتبار ابداعاته هو ذاته بمثابة **نظائر** مماثلة تماما للواقع . ولا ينبغي له ان يخلط ما بين اعماله واشياء العالم الخارجي ، اذ ان عمل الفن يقتصر على ادراجه في ابداعاته الانطباعات والصور المولدة من الواقع ، والفن يعكس كذلك عالم الانسان ، الداخلي الحميم ، وشخصيته ، وتجاربه ، وعلاقته بالعالم الخارجي . والفن - وهو التعبير الفريد عن نشاط الانسان ، نشاطه الفكري والروحي والخلق ، انما يملك استقلالاً معيناً بالنسبة للواقع ، وذلك مع شدة ارتباطه به . وهذه الجدلية المتعددة الجوانب والفنية بعلاقات الفن بالواقع قد اشار اليها غوته اشارة رفيعة ، ثاقبة الفكر . ولدى

جداله مع ديدرو ، الذي كان يقصر وظائف الفن على مجرد الظواهر الطبيعية ، كتب غوته يقول : « لا يطمح الفن الى منافسة الطبيعة في كل ما لدى هذه من اتساع وعمق ، بل ان الفن يحلق فوق الظواهر الطبيعية . الا ان للفن عمقه الخاص ، عمقه هو ذاته ، وقوته الخاصة به ، انه يلتقط ويثبت اللحظات - الاوج لتلك الظواهر السطحية ، ويبرز بمثابة بديهيات ما هو حوافز تشير اليه أسباب ودوافع : اكتمال النسب المبررة بالدوافع ، واقصى درجات الجمال ، ومزية الحس ، وذروة العواطف والاهواء والوجدان » .

تبدو لنا الطبيعة وكأنما هي تعمل لذاتها ، والفنان يعمل ، بصفته انسانا ، للانسان . ومن كل ما تقدمه لنا الطبيعة تقتصر على ان نستمد لحياتنا من ذلك مقداراً ضئيلاً ، يستحق رغبتنا ، وبوسعنا ان نتمتع به . وما يقدمه الفنان للانسان ينبغي ان يكون في متناوله تماماً ، وملذاً للاحاسيس ، وعليه ان يمنحه متعة معينة ويكون له تأثير يدخل الطمأنينة الى قلب الانسان ووجدانه ، وكل ما في الفن ينبغي ان يكون غذاء للعقل والفكر والروح ، وان يضيء ويربي ويرفع من مستوى الانسان المتلقي . والفنان الذي يدين بأبداعه هو ذاته للطبيعة ، يقدم لها ، بذلك ، وبمثابة مبادلة ، نوعاً من طبيعة ثانية ، لكن هذه تولدها المشاعر والفكر ، وتستكملها ويحسنها الانسان .

فاذا كان ينبغي لذلك كله ان يحدث على هذا النحو ، فان العبقرى ، او الفنان الموهوب ، الذي وهب رسالة يؤديها ، عليه ان يعمل طبقاً للقوانين والقواعد التي تمليها عليه الطبيعة ، والتي لا تناقض رسالته ، بل التي تشكل اكبر ما لديه من غنى ، ذلك لانها تتيح له ان يتعلم السيطرة البارة على مسيرة فنه وأبداعه ، وان يمارس ، على حد سواء ، غنى فنه ومعالم غنى الطبيعة الكبرى ، على حد سواء (١) .

الواقع هو النموذج الاساسي للمصنوع ، الممثل فنياً ، وهذا شيء يمكن فهمه وتصوره بسهولة ، نظراً لان الفن هو لغة خاصة يعرفها الانسان منذ ازمة سحيقة القدم ، وكما ان الكلمة لا يمكن ان توجد بدون ما يقابلها من مفهوم ، اي لا وجد لمبنى بدون معنى ، وكذلك الفن ، اذا كان يريد ان يبقى فناً ، ليس في وسعه ان يتجرّد الممثل (بتشديد الشاء وفتحها) من المحتوى ، اي من مطابقته الواقع الموضوعي سواء في الميدان الطبيعي ام في ميدان الفكر والاحاسيس البشرية ، اذ ان هذه هي كذلك معطيات للكائن حقيقية كمثّل حقيقة العالم الخارجي ذاته .

والفن ، بمرافقة الانسان طوال تاريخه ، وتطوره وتكامله واتقانه ذاته جنباً الى جنب مع العقل البشري ، لم يكن يسعه ، اذن ، ان يكون ، بالنسبة للانسان ، نشاطاً

(١) غوته « محاولة عن فن الرسم » لديدرو . ترجمة وملاحظات . من مجموعة مختارات ولغات غوته « مقالات وتأملات في الفن » منشورات ايسكوستفا (الفن) - ١٩٣٦ ص ٨٩٠ وما يليها .

من اللهو واللغو ، لا طائل وراءه ، ومصدرا لمتعة منقطعة عن حاجات الحياة او وسيلة لتلبية متطلبات جمالية بحث . ان وظيفة الفن المزدوجة - الادراكية والجمالية ، وهما سمتان مندمجتان احدهما من الاخرى ، ولا يمكن الفصل بينهما - قد ظهرت منذ ظهور الفن . وحين كان الفنان في ما قبل التاريخ ينتج تلك الرسوم فانه كان يستسلم دون اي شك ، لسلطة الخطوط والالوان الساحرة الرشيقة ، ناقلًا الى الصخر الصور والانطباعات التي تملأ نفسه وجدانه . كان هو ، واعضاء قبيلته يحسون ، ولا شك ، بلذة عميقة في التأمل ، باعجاب ، الق الفن هذا ، الذي يدخل حياة تلك العشرة المتوحشة . ان اللوحات الجدارية الواسعة (فريسك Fresques) كانت تقوم ، في الوقت ذاته ، بدور تثبيت لحظات العمل السحري الذي كان ايضا فعل عمل ، وكذلك لدرة القوى السوداء للارض والسما ، التي كانت ، في اعتقاد البشر البدائيين ، تحكم حياة الجنس البشري . وقد كتب جورج تومبسون ، الاختصاصي في الثقافات (والحضارات) البدائية قال :

« من عادة الاوستراليين تزيين جدران الكهوف برسوم بشرية وحيوانية ... والصور البشرية تمثل رجالا ونساء ، وهذه تظهر بمظاهر جنسية مشددة (صريحة) . وجميع الحيوانات والنباتات ، عند التعرف عليها ، وتحديد نوعياتها ، تنتسب الى فئة ما يؤكل : حيوان الكنفر ، والعظايات (★) وثمار المانغا ... ولتفسير معاني هذه الرسوم يمكن ان نستعلم من ذلك من الناس البدائيين الذين ما زالوا يستخدمونها حتى ايامنا هذه لاغراض طقوسية . في بدء عهد التصوير - النقل ، (او اعادة التشكيل تقيدا بالاصل) كانت هذه الرسوم تنتج ويجري اتقانها ، قدر استطاعة الفنان في ذلك الحين ، بغية الاستسقاء (طلب المطر) او لتنشيط توالد النوع البشري . كان المطلوب ، بذلك وفرّة في حيوانات الكنفر ، او ضمان خصب الولادة لدى النساء (1) . »

ويردف تومبسون ذاكرة تماثل السمات بين فن « بوشيمنس » وفن الرسوم الحجرية في العصر الحجري الاول بفرنسا ، وخاصة في شرقي اسبانيا يقول : « ان التشابه هنا مذهش الى حد ان بعض العلماء قد اعتبروا ان هذه الرسوم قد انتجها شعب واحد . ان جميع علماء الاثریات مجمعون اليوم على هذا الرأي : ان الوظيفة الاولى لهذه الرسوم كانت ذات طابع سحري » .

(★) العظايات : جنس حيوان من فصيلة السقايات . (ملاحظة من المترجم العربي م. ع .)

(1) Georges Thomson, Studies in Ancient Greek Society The Psehistoric Aegen . Lodon . 1954 , PP 53 , 53 - 54 . 54 - 55

جورج تومبسون - دراسات عن المجتمع الأفريقي القديم - عمر ما قبل التاريخ . لندن (1902) ص ص

٥٢ - ٥٥ .

واخيرا يكتب طوبسون قائلا لدى معالجته عملية نشوء الفن : « ان الفن مستمد من الطقوس . وليس في وسع اي باحث جدي ان يدحض هذه الموضوعة الشاملة » . وهكذا ومنذ اقدم العصور ، عند فجر التاريخ البشري ، في العهد البدائي حيث كانت صور الفن تكيف الوعي ، اخذت تجربة الانسان الاجتماعية تتكلم : في الفن البدائي كانت الاحاسيس التي يستثيرها الكائن تختلط بنزعة اما تفسير الكائن ذاته ومعرفته .

ان خاصية الفن الثمينة هذه التي ظهرت منذ بدء العصور تتيح اعتبار الفن بصفته الكتاب الكبير او الذاكرة الاصيلية للبشرية ، والتاريخ المنجد في الكلمة ، او في الرخام ، او في الالوان التي صاغ اشكالها مؤرخون لا يحص لهم عدد استطاعوا ان يعبروا عن احداث الحياة البارزة وعن الصورة الروحية للحضارات الغابرة وذلك بأفضل مما عبرت عنه مخطوطات الرق المتحجرة التي حفظت لنا شرائع الامراء والملوك ومراسيمهم ، وكذلك افضل مما حفظته الهياكل القديمة التي يستنطقها علماء الاثر والتاريخ .

نحن نفهم الافكار والمشاعر التي كانت تتفاعل في وجدان مواطني الحاضر الاغريقية وذلك بفضل مسرحيات اسخيلوس المأساوية ، ومهازل اريستوفان اللاذعة بصورة لا ترحم . ان سهوب الدون الشاسعة قد توالى عليها فصول اثر فصول ومواسم ازهار بعد مواسم ، وتعفنت جثث الدوس ، والبولوفستيين والخوزار وتحولت اما مجرد رماد ، لكن صيحات المقاتلين الروس الذين كانوا يتبردون في مياه التاناييس (نهر الدون حاليا) ما تزال تدوي وذلك بفضل الشاعر المجهول صاحب « النشيد الملحمي » عن فرقة الامير ايفور . ان الاهواء السياسية الشديدة التي كانت تعصف بالمدن الايطالية حين كان الانسان الغربي يكتشف التراث الخالد للشعب الصغير الذي كان يعيش في جنوبي شبه جزيرة البلقان ، تنبعث مجددا في ثلاثيات « الملهة الالهية » لدانتي او في منحوتة « يوم القيامة » لميكال انجلو .

لقد استطاع الفن ان يعبر بدقة عن تغيرات مجرى التاريخ ، وعن العواصف التي رافقت تطور البشرية الاجتماعي . ان افلاس مثل عصر النهضة الانسانية النزعة ، لدى نشوء العلاقات الاجتماعية البرجوازية تنعكس في مسرحيات شكسبير الاخيرة ، وفي حكمة « دون كيشوت » الكئيبة ، وفي الفلسفة الوعظية لمأساة كلديرون « انمسا الحياة حلم » هذه الآثار التي كانت تعلن اندثار عالم عصر النهضة ، هذا العالم المفعم نشاطا وتفاؤلا . ان الهجاء اللاذع الاسود الذي كتبه سوينف والموضوعات المأساوية التي تجتاز حركة سنفونيات موزار النيرة كانت تشكل على طريقتها تمهيدا للقرن التاسع عشر . هذا العصر الفولاذي التي كان مسرحا لتفاقم تناقضات مؤسسة على الملكية الخاصة .

ونظرا لان الصورة التي تبدعها الاعمال الفنية ليست قناعا جامدا ، عديم الحياة ، ولا نسخة آلية عن الواقع ، فانها لا تحتفظ بالسوان الارض وشذاها الا لان الفن استطاع دائما ان يعكس الجوانب والوجوه الاساسية لحياة الانسان ، والمجتمع ، والطبيعة . ويشكل غنى المضمون السمة الجوهرية الاساسية ، الثابتة التي لا يمكن التخلي عنها ، والطابع الاولي لكل عمل فني صادق حقيقي ، وبيئة تطوره الطبيعية . ولا يستطيع الفن ان لا يخضع لنظام الواقع المنضبط الملزم ، لكن هذا لا يعني البتة انه كان دائما فنا واقعا في جميع العهود .

ان الواقعية من حيث هي طريقة خلاقة هي ظاهرة تاريخية ظهرت في مرحلة معينة من تطور العقل البشري ، في العهد الذي كان الناس فيه يتصارعون مع الضرورة الحتمية ، التي لا محيد عنها ، للتفكير في جوهر واتجاه حركة المجتمع ، وحيث اخذوا بالتفكير في ادراكهم ، بصورة عفوية باديء بدء ، ثم واعية ، بأن الاعمال والمشاعر الانسانية لم تكن مطلقا نتيجة الاهواء او حصيلة لخطة الهية ، وانما تحددها اسباب واقعية ، فعلية ، او بتعبير افضل : اسباب مادية . لقد ظهرت الطريقة الواقعية في الفن حين توجب على اعضاء المجتمع المدني ان يعرفوا القوى التي لا يمكن ان تتوصل الى ملاحظتها او ادراكها الملاحظة المباشرة التي كانت تحكم آلية العلاقات الاجتماعية . ونحن نجد علائم للواقع ، وسمات للحقيقة في روايات العصور القديمة ، وفي الفن القوطي ، والباروكي ، وفن الروكوكو ، وفي الاعمال الادبية الكلاسيكية ، لكن دراسة حياة المجتمع والطبائع البشرية ، بكل تعقيدات تفاعلاتها المتبادلة لا يحققها سوى الواقعية . ان اعمال الواقعيين الاوائل ما زالت تحتفظ بقيمتها ، وذلك لانها بلورت تجربة الانسان الاجتماعية ، وهي تتيح لنا ان نرى حقيقة الكائن ، وحياة الشعب ، والحاجات المادية الحقيقية والروحية التي كانت تشغل في الماضي بال مختلف الفئات والطبقات الاجتماعية . وتبين لنا تلك الاعمال كيف اتسع الوعي الاجتماعي للانسان ، وكيف الناس الذين يعيشون في عالم تحكمه الملكية الخاصة ، دخلوا في نزاع مع هذا العالم الذي يستلب (★) ما هو انساني . وكان الكتاب الواقعيون ، بابداعهم بأعمالهم المشتركة ملحمة عصر جديد ، وتمثيلهم بموضوعية حازمة كل حقيقة الحياة ، كانوا يضعون ، طوعا أم كرها ، واحيانا بمجرد قوة شهادتهم الموضوعية ، الوثيقة الاتهامية لهذه الحضارة الحمقاء بل المجنونة ، حضارة الملاكين .

ومعروف ان الواقعية قد تطورت ، باديء بدء ، في ميدان الحياة اليومية . ان تمثيل الواقع ، الذي يحيط ، في شكله اليومي ، الانسان ، هو في اساس ال Facézies وال Zarty ، والخرافات ، وال Sshuranek ثم اثر ذلك الرواية البيكارية التي

(★) استلَب : المرادف العربي الذي اخترناه لفعل Aliéner . المترجم العربي (٢٠٠٤)

ولدت من اختمار التمردات الشعبية ، والانتفاضات الفلاحية ، والحروب الدينية التي صبغت بالدماء القرنين السادس عشر والسابع عشر . لكننا لم نكن حينئذ الا ازاء معالجات اولية للواقعية ، اذا صح التعبير ، بالمعنى الدقيق للكلمة .

ان الفكر النظري الفلسفي هو ذاته ، المنهمك في دراسة الواقع ، والتحرر من المفاهيم الروحانية التي رسخها اللاهوت وعلم الكلام في الوعي البشري ، لم يكن يستطيع عشية العصر الجديد التوصل الى رؤية العالم في وحدته المادية ، الا بصورة خجلى .

ان ديكارت الذي دشّن التفكير الجديد حول تلاحم الكائن والوعي واستحالة انفصالهما او الفصل بينهما ، وكذلك **باكون** الذي استلقت الانتباه نحو الاهمية التي تحتلها التجربة في معرفة العالم ، قد احدثا ثورة في الفكر العلمي بفتحهما له طريقا تتيح له ، اي للفكر الجديد ، النفاذ الى طبيعة الاشياء .

لكنهما ، بالرغم من كل جدة فرضياتهما وعمقها ونضارتها فانهما قد وجدا نفسيهما سجينين لمستوى التفكير الذي بلغه العلم في عصرهما . وبديهي ان الثنائية التصعيدية ، او المتعالية ، Transcendental ، والنزعة الآلية التي كانت تتصف بها المفاهيم المتكونة لدى ديكارت عن العالم الحي ، لم تنح له ايجاد لوحة جدلية عن الكائن . لكن استحالة انفصام او انقسام الكائن ، والوعي الذي وضعه ديكارت ، قد دفع الفكر الى دراسة تفاعلاتهما . وقد استطاع سابقه باكون ان يلتقط ، بصورة عبقرية ، متطلب الفكر الاجتماعي لهذا العصر الجديد : . وكان هذا قد اصبح بحاجة ، في الواقع ، لدراسة تحليلية للواقع .

كتب **هيرتز** في رسالته **حول دراسة الطبيعة** ان المبدأ الاساسي الذي يحكم فلسفة باكون « . . . يقوم في الانطلاق من الافراي الخاص ، من التجربة ، من الاختبار ، من الظاهرة الملاحظة ، للتوصل اثر ذلك الى التعميم ، والى عمليات المقارنة المتبادلة بين كل ما تلقاه الوعي . ولا تلخص تجربة باكون في قبول سلبي لا Um Welt ولممكناته المحتملة الوقوع ام لا ، بل بالعكس ، تقوم تجربة باكون في تفاعل متبادل واع بين الفكر والعالم الخارجي ، ونشاطهما الكلي الاجمالي . ولدى تطور الفكر ، فان باكون لا يدعه يطوف متشردا ، ويضع ، بمثابة مسلمات ، استنتاجات وما تزال غير مشروعة ، وباكون لا يسمح للتجربة والاختبار بالبقاء كمية آلة من المعطيات » التي تمر بعد عبر نار الفكر . وكلما كانت كتلة الملاحظات ونتائج رصد الظواهر والوقائع اكثر غنى ، كان اكثر رسوخا واوطد اركانها الحق في اظهار المعايير العامة عن طريق الاستقراء ، لكن باكون المتشكك ، بابرار بديهية هذه المعايير ، وصفتهما كحقائق ناصعة ، كان يتطلب مجددا ان يفوض الباحث مجددا في غمار الظواهر وذلك للبحث اما عن تأكيد معمّم ، او عن دحض محدود .

قبل باكون ، كانت التجربة تعتبر بمثابة محتمل ، او ممكن ، ليس الزاميا ولا حتميا بالنسبة لمسيرة المعرفة وحركة العلم . فكانت التجربة تلعب دورا اصغر من دور التقاليد ، هذا دون الحديث عن التأملات الذهنية . فجعل باكون من التجربة لحظة ضرورية لا غنى عنها ، واولية ، من ضرورات السلوك العلمي ، لحظة رافقت اثر ذلك كل تطور المبحث النقدي للعلوم ، لحظة تقترح على كل خطوة جديدة عملية تحقق واستيثاق اختبارية ، موقفة بثباتها الراسخ وتنوعها الملموس النزوع الذي لدى الفكر المجرد الى التحليق في الميدان الفضائي للكليات الميتافيزيقية . كان باكون يؤمن بالعقل مثل ايمانه بالطبيعة ، لكنه كان اكثر ايمانا ايضا بوجودهما المتزامن ، ذلك لانه حدس (احس مسبقا) بوحدهما . وكان يتطلب بالحاج بان يأخذ العقل في السير بالاستناد الى التجربة ، بمشاركة من الطبيعة ، وان يسترشد بها ، ويكون تلميذا لها ، الى ان تصبح هذه قادرة على ان تؤدي به الى الصفاء التام لفكره . كان ذلك مفهوما جديدا تماما ، ملؤه العظمة (١) .

اتبعت دراسة العالم الخارجي اتجاهات عديدة : وكان الفكر الفلسفي يدرج ضمنه ، اكثر فاكثر ، وعلى نطاق واسع ، المعارف المحرزة من قبل علوم الطبيعة ، التي كانت تعد تدريجيا الثورة الصناعية الكبرى . وبمقدار ما كانت العلاقات البورجوازية تنضج ، والتناقضات الطبقة التناحرية تزداد حدة ، كانت تتميز فسي الفن النزعة لتحليل الواقع ، وبطبيعة الحال ، وبالدرجة الاولى ، البيئة التي يعيش فيها الانسان .

بدأ الطابع التحليلي ، بصفته سمة ملازمة للطريقة الواقعية ، ولا انقصاص ولا غنى لها عنها ، يتكون منذ فن النهضة ، هذا الفن غير المتجانس العناصر ، والمشتت جدا ، (على عظمة روائع كثيرة فيه) ، حيث الاسلوب القوطي يجاور العادات والاخلاق الجديدة ، وال Facéties التي تمثلها اعمال بوجيه Pogge ومازوشيو السالرنى ، حيث تحول الشعر الغزلي في العصر الوسيط ، المغمم كياسة ولباقة ورقة ، الى قصائد بولشي الهزلية المفرطة في طابعها المضحك ، والى اناشيد اريوست الشعرية الملحمية البطولية - الغزلية ، حيث النزعة الدائمية للافلاطونيين الجسد ، والفن المتصنع ، المتكلف ، والباروكي ، حلت محل الاكتمال الفني الصافي لتقاليد شعرية ترقى الى عهد بترارك .

ونجد ان الطريقة التحليلية قد اصبحت نزعة فعلية حقيقية في كتابات ومؤلفات كبار كتّاب عصر النهضة ، رابليه وسرفانتس ، وشيكسبير . ان رواية رابليه

(١) هيرتز - « المؤلفات الفلسفية المختارة » - غوسبوليتدات - موسكو - ١٩٢٦ - المجلد الاول - ص ٢٤٧ وما يليها .

القريبة في بنائها من الادب الشعبي ، ومن الخيالية العجائية للخرافة ، التي لا تأبه كثيرا بمنطق القص العقلاني ، ظاهرا ، كانت تطرح امامها بمثابة مهمة جمالية جديدة بالنسبة لذلك العصر : وهي جعل الاستلاحة (★) حميمة ، صميمية ، جوانية ، وذلك بمنح بطليه **غارغاتتوا وبانتافرويل** حقيقة الحياة ، بالرغم من التضخيم المبالغ فيه للشخصيات ، والطبيعة الاصطلاحية للمواقف والاوزاع والحالات . ولا شك مطلقا في ان رواية رابليه تتضمن بدورا جنينية لتحليل مفعم بخداع شديد ، لكنها تتيح مع ذلك للمؤلف ان يلتقط صورة البابوية واتباعها ، والايدولوجية القائمة على اساس السفسطة وعلم الكلام المحمل بسلبيات ذهنية العصور الوسطى ، كما تمكنه من تصوير المجتمع والاخلاقية الاقطاعية وعلى الاخص التعبير عن الخصائص الجوهرية الاساسية للانسان الجديد الذي كان قد بدأ يكتسي بلامح الانسان البورجوازي .

فان بانورج احد ابطال الرواية الرئيسيين ، الذي نجد ان اشرف وسيلة يعرفها للاغتناء هي السرقة ، يمثل رغم كل سحره ، مبدأ مدمرا يجسد القوى الاجتماعية الجديدة التي نضجت ضمن النظام الاقطاعي . ومن جهة أخرى فان طوباوية تيليم التي تجسد في الرواية المثل الانسانية لعصر النهضة تتنافى عمليا مع النزعة البانورجية ومع واقع العلاقات البشرية التي تطورت بشكل مغاير تماما عما حلم به رابليه وذو النزعة الانسانية ان وجود مثل هذا النزاع على المستوى الروائي يعني ان الكاتب قد احس بعقدة التناقضات التي كانت تهمز الحياة الاجتماعية وتوخيا للحقيقة نقول ان الكاتب لم يدرك طبيعة هذه التناقضات ولا ابعادها الحقيقية لكن مجرد اكتشاف هذا النزاع ، قد لعب دورا بارزا في عملية تكون الواقعية .

وبعد ذلك بنصف قرن نجد هذا النزاع مجددا في اساس رواية «**دون كيشوت**» هذا العمل الذي يجمع بين مختلف الابحاث البيانية لذلك العهد ، واساليبه المتعددة . من الكتابة العاطفية الطابع والمفعمة بجمال الريف ، ومن اسلوب رواية الفروسية المقدم عبر عدسة التهكم والسخرية الى وصف العادات والتقاليد . ومع ان دون كيشوت يلتقي اثناء اسفاره البعيدة على الطرق الصخرية المحترقة بنيران الشمس ، بأشخاص منبثقين من مختلف الفئات الاجتماعية وينزل في فنادق اشبه بقصور الامراء ، فان الرواية لا تقدم لنا لوحة شاملة لاسبانيا ذلك العصر ، فعلى صعيد وصف تفاصيل الحياة اليومية والتقاليد والعادات فانها لا تبلغ مطلقا مستوى اول رواية من روايات الشطار ، وهي عمل **مغفل** ، غير معروف مؤلفه ، وهو يروي لنا مغامرات لازاريلو التورمي **de tormes** ، لكن رواية سرفانتس في الوقت نفسه تفوق كثيرا ادب زمانها سواء من حيث المزايا الادبية ام من حيث شمولية النزاع الذي تصفه ، والذي

(★) الاستلاحة **Vraisemblance** مشابهة الحق او مماثلة الحقيقة .

يجسد الانقسام المأساوي بين الطموح الانساني الى الخير والعدالة وبين حياة الناس اليومية ، الاعتيادية . وكذلك فان الطابع التحليلي هو اكثر بروزا عند سرفانتس منه عند رابليه ، وان كان الاول قد وقع هو ايضا في شباك الطابع الاصطلاحي والمعجائبي للمواقف القصصية . سرفانتس اكثر دقة بكثير من سابقه حين يصف خصائص عصره ، وملامحه . ان تحليله للعلاقات البشرية اكثر غنى ، والاسباب التي يذكرها لعدم التلاؤم بين المثل الاعلى الانساني والحياة اليومية هي اعلم بكثير مما نجده في رواية رابليه ذلك لان الفنان قد استند في سبيل التفكير في جوهر تناقضات عصره ، استند الى الحس الشعبي السليم الذي يعبر عنه سانشريناسا ، مرافق دون كيشوت كما هو معروف واذا كان رابليه قد اعتقد في البدء ان الانسجام يمكن بلوغه في الحياة وان طوباوية تيلم النيرة يمكن ان تتحقق فان الحكمة التي تعبر عنهما رواية دون كيشوت التي تنهض على صعيد آخر : فان سرفانتس مع تغنييه بعظمة الخير كان في الوقت نفسه يدمر تماما الوهم بأن هذا الخير يمكن ان ينتصر في شروط النظام الذي كان قد قام حينئذ في هذا العالم .

كان الناس في بدء العصر الجديد قد كرسوا مقدارا كافيا عن التجربة في شروط نظام علاقات الملكية الخاصة : كان السادة الاقطاعيون الاشراف الذين يخضعون لنيرهم الاقنان ، ينحنون هم انفسهم تحت نير الحكم المطلق . وكانت الثروات المقدسة من قبل الخزينة الملكية تنتقل على وهل الى خزائن اصحاب المصارف والمرايين . فكان آل فوجير مثلا يتمتعون بنفوذ لا يقل عن نفوذ بعض الرؤوس المتوجة . وكانت البرجوازية تشن كفاحا ضاريا ومستمر ضد طبقة النبلاء ، لكي تحصل الاولى على مكان لها تحت الشمس . وكانت جماعات غفيرة من المغامرين تجتاز المحيطات بحثا عن الذهب الذي كان قد اصبحت معيار للفضيلة والرذيلة ، للحرية والسعادة .

ما اكثر الذهب

يحيل فاحم السواد ،

اشعة راقصة الالق .

والساقط الدنيء ، فتى خصال مدهش النسب

يا سادتي ، هذا الذهب

يجعل من رذيلة الرذائل

فضيلة اطهر من زنايق الطهارة

كل حقارة

تصبح عبر الق الذهب

شهامة النبيل وغار المجد

الاصفر الرنان
يجعل من أصفى جبان
طليلة الفرسان
والهرم المعجوز
يعود في فجر الصبا
تألق الفتیان في نضارة الربيع ...

ذلك ما يقوله شكسبير وكانت تترعرع وراء اسوار المدن العامل « المانيفاكشورية »
التي سوف تحل محل مشاغل الحرفيين . كان التفاوت في امتلاك الخيرات والاموال
يحدث الانقسام بين الناس ، وكانت الاهواء الجشعة والافكار الانانية والتعطش الى
الثروات تغترس اجسامهم وعقولهم وارواحهم وتحدد السمات الاساسية للذهنية هذا
المجتمع ونفسيته .

وكان انهيار الاسس الابوية (البطريكية) للاخلاق والعادات ، وتكيف الناس
مع ظروف تاريخية جديدة يرافقان اشتداد قوة ملامح المجتمع المشيد على الملكية
الخاصة ، هذه الملامح التي كانت بطابعها الدائم الثابت ، العضوي نتيجة لبنية هذا
المجتمع الطبقي . لقد عبرت ابيات ميكال انجلو الحكمية بقوة مذهشة عن الحالة
النفسية والذهنية لدى المفكرين الطليعين الذين كانوا يحسون مسبقا بأن المستقبل
يعد في خاتمة المطاف انتصار النظام البرجوازي . قال ميكال - انجلو :

اواه ، ان فراق الحياة وفقدان الاحساس هو مصير سعيد
في هذا العصر المفعم جرائم ومهانة
وافضل للمرء ان يرقد بمثل غيبوبة الصخور .

ومثلما كان العلم يفني معارف البشرية عن قوانين الطبيعة ، فان الفن الواقعي
بعد ان تكون بدراسته تجربة الانسان الروحية والاجتماعية ، ونطاق اعماله ونشاطاته
ومشاعره وافكاره ، كان يكشف للناس عن صيغة التقدم التاريخي ان مختلف أصعدة
تمثل الحياة التي تتميز بها اعمال شكسبير قام على أساس تحليل المضمون الواقعي
الحقيقي للتفاعلات الاجتماعية . ان النزاع الذي يشكل محور روايات رابليه
وسرفانتس (يتحرر) عند شكسبير من غلافه الاصطلاحي ليكتسب تاريخيا -
ملموسا ، دون ان يفقد شموليته وذلك لان شكسبير الفنان والمفكر العبقري قد
استطاع تعميق الملامح الاساسية ، العضوية ، المستمرة الديمومية في النفسية
الاجتماعية الخاصة بالناس العائشين في هذا المجتمع التسي تحكمه الملكية الخاصة
ولذلك استطاعت الشخصيات التي ابدعها شكسبير ان تصمد لتجربة الزمن القاسية ،
ان اعماله لا تخلو من مفهوم عن العالم مشوبا بالوهم والتخيلات المفرقة ، ذلك لان من
البديهي تماما ان شكسبير كان ، الى جانب النفس البشرية ومعرفتها كان يشارك في

العديد من اوهام زمنه . ان عمله ثنائي الطبع : والواقع ان موضوعات رئيسية واقعية وغير واقعية تتلاحم في مسرحياته تلاحما وثيقا . لكن الجوهرى بالنسبة له كان التعبير عن الطبائع بطريقة واقعية ، وتصوير الوسط الذي تتطور فيه المنازعات المعنوية التي يتجابه خلالها أبطاله بشكل صادق مقنع مخلص في تصوير اعماق الحقيقة ، واهم ما ينبغي التنويه به هنا هو حرص شكسبير على ان ينظر نظرة واقعية الى علاقات الانسان بالمجتمع . ان الاصطدامات المأساوية الفاجعة ، التي يعيشها أبطاله لا تعرف الحتمية الجبرية ، ولا القدر اللاعقلاني : بل ان تلك المنازعات تحددها دائما اسباب مادية وفي طبيعتها شروط المعيشة . فنهاية روميو وجوليت المأساوية وصراع هاملت الدرامي الفكري ، والبغض للبشر الذي نجده عند تيمون الاثيني ، وفقد الايمان في الانسان كما نرى عند الملك لير او عطيل ، ليست كلها سوى نتيجة تناقضات موضوعية تنبع من الواقع ذاته ، مفتاح المأساة ، وشرط وقوعها .

ان شكسبير بتصويره العذابات النفسية والمعنوية ، والنزاعات العاطفية لدى شخصياته وتحليله افكارهم واهواءهم العارمة كان يصل عبر الانساني السى الحركة العفوية للمصالح المادية التي تشوه طبيعة البشر وتدمر ما لديهم في الايمان في القدرة على ان يقيموا بعض الانسجام في متاهة الوجود وفوضاه . ويمكن القول ان الشعور الذي كان يدفع ميكال انجلو الى تقريع عصره بمرارة كان مشابها لشعور شكسبير . الا ان الاخير لم يكن يكتفي بالاحساس بكل مأساوية عصر « تفككت اوصاله » لكنه بتحليله ينبوع الاولى للمشاعر البشرية ، والافكار والاعمال بين ان عدم الانسجام الذي يفعم تلك الامور كان يعيش في بنيات المجتمع . واذا كان قلب شكسبير كله قريبا من بروسبيرو فان عقله كان يدرك ان شيلسوخ يستطيع في خائمة المطاف ان يصبح سيد الحياة . ولتصوير المجتمع بصفته ميدانا تتجابه به المصالح المادية كان على شكسبير ان يعكف على دراسة تحليلية وذلك ما فعله ، مرسيا بذلك الحجر الاساسي للواقعية . وهذه النزعة لدراسة الحياة بشكل تحليلي رسخت جذورها بقوة بعد شكسبير وذلك رغم ان تطور الفن خلال حقبة كاملة من الزمن وضع تحت راية طرائق ابداع غير واقعية مثل النزعة الباروكية ، والصفة في الفن والكلاسيكية ان النزعة الواقعية كانت تتجاوب وروح ذلك الزمن وحين بين جون لوك ان الوعي البشري لا يعرف افكارا فطرية جاءت من الخارج او انبثقت من قوى خارقة ، ما فوق طبيعية ، فان حمل الفكر الاجتماعي على دراسة البيئة المحيطة بالانسان والتي تحدد ، اساسا نمط تفكير الانسان وتحكم اعماله كان لوك يعتبر البيئة قبل كل شيء بصفاتها بيئة ممارسة الانسان الاجتماعية ، وان معرفتها شيء ضروري وحيوي والا وجد الانسان نفسه اعزل تجاه القوى المجهولة التي تفعل في مصيره . ان منطق التطور التاريخي والدراسة التي كان يخضع الفن بواسطتها النشاط العملي

الانساني الاجتماعي بمعنى الكلمة الواسع ، أديا الى ان تتحدد الواقعية بوضوح وتتأسس نهائيا كطريقة مستقلة للخلق الفني .

في القرن الثامن عشر، عشية الثورة الفرنسية التي قوضت الركائز الايدولوجية والاقتصادية للاقطاعية ، اخذ الفن الواقعي يتطور بقدرة مذهشة ، منتقلا من تصوير الحياة اليومية الى تصوير الكائن الاجتماعي .

ان ممارسة ممثلي الواقعية المبكرة ، ذوي الاهمية منهم ام الدين دونهم اهمية - ريتشاردسون وديفوي ، سموليت ، فيدلنغ ، وسويفت ، ستيلي ، وديديرو ، غوته ولسنغ ، ميرسييه وماريفو ، الخ - أصبحت تتيح تحديد الطابع المتميز للطريقة المستخدمة من قبل الواقعية لتمثيل الواقع ، هذه الطريقة التي تميز الواقعية من حيث أسسها ، وكفاحها ، عن النزعات الفنية الاخرى .

ان جوهر الطريقة الواقعية وروحها يتشكلان من التحليل الاجتماعي ودراسة التجربة الاجتماعية للانسان وتصويرها ، ودراسة (والتعبير عن) العلاقات الاجتماعية بين الناس ، وبين الفرد والمجتمع ، وكذلك بين بنيات المجتمع ذاته .

والواقعية ، بتغلبلها على نسخ الواقع بصورة سطحية وعلى المفاهيم الذاتية عن الطبيعة البشرية والمسرح الذي تلعب عليه الاهواء البشرية ، تقيم ، بمثابة مبدأ ، خاصية الفن الاساسية ، وهي التمثيل الجوهرى المادي للعالم ، والافكار والمشاعر البشرية . وخلافا للاعتباطية الذاتية النزعة ، فان الواقعية لا تعزل الانسان عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه هذا الانسان ويعمل ، وهي لا تقطع ما بين الانسان والمجتمع ، بل هي تجهد لادراك والتقاط جدلية العلاقات الاجتماعية المتبادلة ، والتعبير عنها ، بكل تناقضاتها الواقعية ، الحقيقية . وكما ان التحليل الطيفي يتيح للفيزياء بلوغ اسرار حركة المادة ، فان التحليل الاجتماعي الذي هو جوهر الواقعية يتيح للفنان ابراز الملامح المميزة للحياة والاقتراب من فهم القوانين التي تحكمها وكل تفحص الفنان الواقعي الواقع بانتباه اكبر ، وكلما كان تحليله اوضح لتفاعل الاحداث كانت الملامح التي تأملها اكثر حياة وسطوعا وذلك لان الكاتب لا يصورها فقط على الصعيد الانفعالي بل ايضا على الصعيد الادراكي والمجرد .

ان الفنان الواقعي يحسن ان يرى ، وراء وقائع الحياة اليومية وظاهراتها اللوحة العامة للحركة وصراع مختلف القوى الاجتماعية وكذلك لا يمكن التصور لفن واقعي بدون معرفة الفنان للواقع . وكان شيلر يقول عن حق : « لكي يستطيع الانسان ان يدرك ظاهرة عابرة فان عليه ان يدرجها في اطار القانون وروابطه ، وتقسيم هذا الجسد البديع الى مدركات وحفظ الروح الحية في هيكل الكلمة المتببس » . ان المبدأ الفكري الذي يسري في صميم العمل الفني الواقعي يتطلب بالضرورة من الفنان ان ينظر بجسارة ودون خنوع الى العالم وذلك لان حقيقة الحياة المعقدة ، حقيقة

الشخصيات تنهار اذا احل الكاتب محل حقيقة الواقع بدائله او سمح بتفسير اعتباطي ، ذاتي النزعة لمعنى الاحداث والظواهرات ومضمونها ، هذه الذي يتركز عليها انتباهه والتي هي موضوع التصوير الفني . ولكي يكون التحليل الاجتماعي للوسط الذي تعمل فيه شخصيات الكتابة الادبية ، ولكي يكون واقعا فعلى الكاتب ان يرى الواقع في تجلياته الاساسية وان يصور هذه التجليات النموذجية ، ذات الوجود الموضوعي في ميدان العلاقات الاجتماعية . الانسانية المتبادلة والمنعكسة عبر عدسة الطبائع الافرادية لاعضاء المجتمع المدني . وقد بين انجلز كل اهمية هذه السمة من سمات الطريقة الواقعية .

ومن الطبيعي والصحيح ان مبدأ النمذجة الذي يقود الفن الواقعي يعبر عن سببية ظاهرات العالم الاجتماعية ونظرا لان موضوع الفن تشكله حياة الانسان وحياة المجتمع فان الحياة النفسية للبطل ومجمل خصائصه الفردية يتأملها الكاتب الواقعي ويصورها بصفاتها مشتقة من ظروف متعددة لا يمنعها تنوعها من ان تكون نموذجية وان تكون على صلة سببية بالمصير الفردي لبطل الرواية . ولذلك يمكن اعتبار **توبولوجية الشخصية** النمذجة موجودة عند تقاطع القوى الاجتماعية . ان طباع البطل النمذجة تكس وتجمع الخصائص الاكثر مغزى والاكثر تأثيرا في الوسط الذي ولد هذا البطل وعبر شخصيته ومصيره الفردي تظهر خصائص الوسط الاجتماعي ذاته .

يستطيع الفن غير الواقعي ان يخلق طبائع ، لكنه عاجز عن ان يجعلها نموذجية، كان واسين مثلا الذي يمتاز فنه المسرحي بتصوير كامل للطبائع وكذلك مولير من حيث مفاهيمهما الجمالية وطريقتهما في الابداع من دعاة الكلاسيكية . لكن شخصيات مسرحيات مولير المفعم فنه بمبدأ شعبي يقوض طريقتيه الكلاسيكية تتصف بملامح تاريخية ملموسة ، ويفسر ذلك بعمق التحليل الاجتماعي ، الذي تتميز به مسرحيات هذا الكاتب الكوميدي العظيم . ان الشخصيات المضخمة التي خلقها مولير هي فاقدة للحجم الواقعي ، وهي « مقدودة من قطعة واحدة » ويسيطر على كل منها طابع انساني واحد او هوى مفرد ، كالبخل عند ارباغون او النفاق عند طرطوف . هذه السمة من طبائعها هي نتيجة واقع عند مولير كان ينقاد في تأليفه الى الجمالية والفلسفة العقلانيتين اللتين كانتا اساس الكلاسيكية . بيد ان شخصياته التي اصبحت مألوفة وذات شعبية بين الناس تتميز بملامح تختلف بعض الشيء عن ملامح شخصيات راسين . فالسمات لدى شخصيات مولير ليست مجرد محاكاة للبهاء والروعة الطبيعيين اللذين كانت تتطلبهما الجمالية الكلاسيكية ، بل هي نزعة مرموقة للنفاذ الى الطبيعة الاجتماعية المعاصرة للنواقص الشمولية كالبخل والرياء ولذلك اصبحت مولير الكلاسيكي احد رواد واقعية في الادب الفرنسي للارمنة الحديثة .

أما تلميذ بور - رويال ، فقد محور عمله الفني على تحليل المشاعر والاهواء البشرية . نحن لا نجد شخصيات نموذجية في مسرحيات مولير : فلا فيدر ، ولا هيرميون ، ولا روكسان . ولا ابفيجيه ، ولا اي من الشخصيات الراسيتية المكتملة والفنية الملامح يمكن اعتبارها نموذجية . فأبطاله النساء منها والرجال منتزعون ، مفصولون عن الوسط الاجتماعي الواقعي عن الحياة الغظة الهمجية التي كان يعيشها المجتمع الفرنسي في عهد الحكم الملكي المطلق . وقد كتب في غريب الاختصاصي السوفياتي في تاريخ الادب « ان عمل مولير يعكس النزاعات والقضايا الاساسية للقرن السابع عشر . لقد ادرك كورناي ورأسين التناقض النفسانية لقضايا زمنهم الاجتماعية الكبرى ولا استطاع بالاستناد الى رأسين استنتاج حقيقة تلك القضايا في واقعها التاريخي الذي استمد منه مسرحه العناصر المتصلة بوجود شخصياته » (١) وبديهي تماما ان طبائع الشخصيات الراسيتية والاهواء التي تهز نفوس أبطاله انما هي نابعة من ذلك العصر لكن رأسين تصور مشاعرها بشكل محور مضفيا عليه طابع النبيل ، والتجريد المفرط . وشخصياته منقاة من كل اضافة تستمد من ملموس الحياة الواقعية ولذلك فان مسرحية رأسين الدرامية مع انها تمثل الطبائع والحالات النفسانية بنبرة من الصدق ، لكن في الجوهر غير واقعية .

لقد استطاع رأسين بكفاية فنية رفيعة ان يصور الحياة والعلاقات الانسانية ولهب العشق المبرح ، والنزاعات والتناقضات التي تهز العالم الخلقي والمعنوي للفرد ، للشخص الانساني ، ولكن مع الوقوف عند حدود ومبادئ الفن الشعري الكلاسيكي ، واعتماد براعة كبيرة لدى استخدام القدرات التي كانت تقدمها لرأسين الطريقة الكلاسيكية ، وذلك بأبداع اعمال تملك جميع محسنات التناغم والانسجام وكل جمالات الاكتمال العميمية . وهذا شيء مشروع ، لان التأثير الجمالي يمكن استثارته بطرائق مختلفة وذلك ما يفسر كون الفن يمكن ان يتطور وان تقطنه في آن واحد تيارات فنية مختلفة تحكمها مبادئ متعددة من طرائق جمالية - ايديولوجية يقصد بها تمثل الواقع واستيعابه واستبطانه وتجسيده بتوسل عملية التعبير بالصور .

هذا الوجود المتزامن لنزاعات فنية متعددة يتطلب صراما ، بسل نزاعا تناحريا وتدافعا متبادلا داخل هذه العملية ، وطبعاً فانه يستلزم في بعض الحالات التأثير الذي يمكن ان تخلقه الافكار والتقنيات الفنية . ان تعدد المبادئ الجمالية وتنوعها ، تلك التي تحدد الخاصية المميزة لهذا التيار الفني او ذاك (وكثيرا ما يكون الامر داخل اطره ذاتها) ليس من شأنه سوى اخفاء جدلية التناقضات الاجتماعية وتنوع المطامح الاجتماعية التي تجد تعبيرها الجمالي في العمل الفني . ان تاريخ الفن لا يشبه أبداً

(١) في غريب مؤلفات مختارة ، دار « غوسليتيزدات » للنشر : موسكو ، ١٩٥٨ ، صفحة ٢٥٧ .

عملية تحول مثالية وجدانية ، وانما يطبعه نزاع ضار جسدا بين الازواق والمفاهيم الجمالية المرافقة له طوال مجراه . لقد بدل ليسينغ ، لدى ارسائه أسس الجمالية الواقعية التي تنكر على حد سواء عملية النسخ « الطبيعية » (naturaliste) لظواهر الواقع ، وتعميمها التجريدي ، بل جهدا كبيرا ليثبت ان مضمون الاعمال الكلاسيكية واشكالها متبينة ، وان العواطف الشديدة الصرام والاهواء المحتدمة التي يصورها كبار ادباء الكلاسيكية كانت مفتعلة مفحمة وان اسلوبها كان جامدا عديم الرواء ، وان مثلها الاجتماعية كانت مدموغة بميسم العقم .

« ان راسين يتحدث بلغة العواطف والمشاعر ، واذا تبينا هذه الموضوعات يصبح بديهيا انه ما من كاتب تفوق عليه . لكنني لست ادري اين ومتى تستطيع المشاعر ان تحقق مثل هذه اللغة . ما نجده عند راسين تصوير غير مباشر للمشاعر والانفعالات لكننا لم نجد ايضا بدا ، باستثناء حالات نادرة جدا تفاعلات في صميم ارواح ناس احياء ، تفاعلات مباشرة غير متسترة بأي قنصاع تسعى لتجلي في صيغها البديعية الجمالية وتعثر على هذه الصيغ (١) » ذلك ما كتبه هيردر دفاعا عن مبادئ الفن الواقعي ، وبرغم كل المبالغة المسببة عن لهجة الجدال المشدد ، التي يتضمنها هذا التقييم التبسيطي لكلاسيكية راسين ، من قبل هيردر ، هذا المفكر الديمقراطي ، فانه يتوجب القول ان هذا التقييم يقوم على تعليقات تاريخية وطيعة ، وليس على اي تحيز ذاتي الطابع .

في مطلع القرن التاسع عشر ، حين كانت الرومانسية في ذروتها ، اغنى كتاب هذه المدرسة الفن العالمي ، بقيم جمالية هامة ، لكنهم لم يتمكنوا من ابداع اية شخصية منموجة . وهم لدى حلهم القضايا التي كانت تواجههم استعملوا وسائل تختلف عن تلك التي اتخذها الكتاب الواقعيون ، فانهم لم يلجأوا الى مبادئ النمذجة لتصوير الواقع والعلاقات البشرية . ففي شعر بايرون ، الذي يسري فيه كله ، بمعنى الكلمة الدقيق ، احتجاج صاغ شروطه الشيء الاجتماعي ، فان طبائع الابطال تنتسب الى العرف التقليدي : فهذا الشعر هو عملية تشخيص للانفعالات الاجتماعية ووجهات نظر الشاعر ، اكثر مما يشكل طبائع بمعنى الكلمة الصحيح . فان ملامح البطل النموذجية لا تبدأ بالظهور الا بشخصية بيبو اي في بطل لعمل شعري يسجل انتقال بيرون للواقعية .

فلا الرومانسيون الفرنسيون ولا الالمان استطاعوا ان يبدعوا شيئا مما ، يشبه هذه المجموعة الرائعة من الطبائع النموذجية التي يمكن ان نجدها في اعمال الكتاب الواقعيين الذين تتضمن رواياتهم الملحمية تحليلا واسعا وعميقا للوسط الاجتماعي اي للظروف النموذجية التي حددت مصائر ابطالها . الا ان الكتاب الرومانسيين استطاعوا

(١) ج. هيردر ، « شيكسبير » هامبورغ ، ١٧٧٣ .

ان يروا وان يسجلوا ظاهرات المجتمع البرجوازي وتناقضاته الآخذة بالاشتداد ، مما لم يلحظه الواقعيون بمثل تلك السرعة . فلولاً تجربة الرومانسيون لمسا استطاع الواقعيون ان يمشوا الى الابعاد التي نعرفها في دراسة التاريخ الحي لعصرهم .

واذا كانت الواقعية لدى تكونها بصفاتها طريقة مكتملة للابداع تتيح تحليل الوسط الاجتماعي واستخلاص الروابط السببية منه وإبرازها قد اسهم في تكوين تصور موضوعي للواقع ، فذلك لم يمنع ان يكون لدى كل كاتب او اديب واقعي رؤيته الخاصة للعالم . ان نفس طابع معرفة المسيرة الموضوعية للأحداث وفهم حقيقة الحياة والتاريخ من قبل الفنان مرتبطان بالموقف الذي يمارسه هذا الفنان ازاء الصراع الاجتماعي المعاصر له والذي يشارك فيه على نحو حتمي لا فكاك منه . .

ان العمل الفني بتسجيله صور العالم انما يعكس بصورة عضوية خصائص وعي الفنان الذي لا يكون ابدا مؤرخا تسجيليا محايذا ، لقضايا عصره ، بل هو يدافع دائما عن الافكار التي تحمل في رأيه معنى عصره والاتجاه الرئيسي لهذا العصر . وبديهي ان المفهوم الداتي لدى الفنان عن حقيقة التاريخ لا يمكن ان ينطبق دائما على المضمون الموضوعي لهذا التاريخ .

لكن الكتاب الواقعين بدراساتهم الواقع الدائم التطور والتحول وتحليلهم العلاقات الاجتماعية قد صاغوا لوحة صادقة لحياة عصرهم الخاصة والاجتماعية ، وذلك لان الطبيعة ذاتها لطريقة الابداع الواقعية التي تستلزم معرفة فعالة للعالم ، قادت هذا التيار الى نجاحات عظيمة واتاحت للفنانين تصوير المنازعات الاساسية الجوهرية في عصرهم ، هذه المنازعات التي تحدد العالم الداخلي لبطالهم وافكارهم وسلوكهم .

وقد جعلتهم هذه الطبيعة يرون مناشيء الشر الاجتماعي ذي التأثير البالغ الضرر على الشخصية الانسانية . ومن هنا منشا التقييم الانساني النزعة الذي يتصف به الكتاب الواقعيون القائمون بتحليل اجتماعي لحياة عصرهم وذلك طبقا لطبيعة مفهومهم الخاص عن العالم .

هذه الصفة المتميزة للواقعية ما قبل الاشتراكية قد ظهرت منذ بدء تكون الطريقة الواقعية ، في عصر الثورات البرجوازية التي هزت بريطانيا باديء بدء ، ثم فرنسا .

ان التقدم البرجوازي الذي حطم اخلاقية الاقطاعية ونظامها الاقتصادي يسود القرن الثامن عشر . وحينئذ كان تحول المجتمع مهمة العصر الاجتماعية الكبرى . وكانت افكار تحرر المواطنين مبثوثة في الجو ، ولم تكن تنقصها العظمة نظرا لانها كانت ترافق تطور البشرية الاجتماعي .

وطوال ما بقيت البرجوازية التي كانت تنضج في احشاء النظام الاقطاعي لم تظهر بعد تناقضاتها الحقيقية فقد كان يعتبرها الفلاسفة والمفكرون المرتبطون فكريا وروحيا

بحركة ذلك العصر الديمقراطي بمثابة المعيار المثالي والكامل للحضارة ، الذي يضمن انسجام المصالح البشرية وتجانسها . وكانت الحياة العقلية والثقافية منطبعة حينئذ جوهريا بفكرة الانسان الحر او « الطبيعي » المستقل عن اخلاقية الحكم الاستبدادي وعن المفهوم التراثي (الهراركي) للواجب ازاء السلطة الاقطاعية ، يعني اذن الدعائم السياسية والخلقية لنظام في حالة النزاع الاخير .

لقد كان الانسان الطبيعي متحررا ، في داخله من المعتقدات الطقوسية لنظام الحكم الاستبدادي التي كانت قد نشرتها الكلاسيكية على نطاق واسع . اما المزايا الجديدة للانسان « الطبيعي » - من شرف وروح مبادرة وكد واجتهاد - فهي حسبما كان يفترض ايدولوجيو الطبقة الوسطى مستمدة من الطبيعة ؛ وكانت هذه الصفات الحميدة تشكل جوهر الانسان وليست وافدة على روحه من الخارج اي انها في رأيهم لم تكن تاتي من اخلاقية الاقطاعية .

كان ابطال فيلدنخ ، المفعمون بهجة وفعالية ، وروبينسون البارع المتمتع بعقل قادر ، يكتفون في ذواتهم شحنة التوازن التاريخي . كما ان طوم جونس قد وهب سلوكا مطابقا لطبيعته ، ولكن اذا كانت هذه الطبيعة تخدعه في بعض الاحيان حين تجبره على ان يخطو خطوات خاطئة او ان يتصرف بخفة ، فان فضيلته الفطرية لا يضرها ذلك ابدا . فحينئذ لا يعدو ان يكون الامر متجليا لخصائص الطبيعة البشرية كما هي .

ان روبنسون ، لدى مواجهته قوى الطبيعة الشرسة يبدع على جزيرته حضارة حقيقية ومع انه يلقى في سبيل ذلك مساعدة من مجمل التجربة المكتسبة اثناء حياته في داخل الجماعة ، فانه يحتفظ « بجوهره الطبيعي » الحميمي ويخرج منتصرا من اصعب المحن .

ان الواقعيين الاوائل بابداعهم شخصيات ماهرة مستقلة عنيدة وحازمة انما قاموا ، لا اكثر بالتعبير في نتائجهم عن سمة العصر المميزة ونعني بهما ظهور انسان جديد يتميز جذريا عن البطل ذي الرهافة المتحدقة التي كانت الطابع المميز للادب الكلاسيكي . ان ابداع صورة هذا البطل الجديد قد سجلت انتصارا كبيرا للواقعية لم يستطع ان يحرز سوى الكتاب الواقعيين وحدهم الذين كانوا يدرسون الواقع ويحلونه وكذلك الوسط الاجتماعي .

ولكن اذا كانت الواقعية المبكرة قد احرزت نجاحات لا جدال بها في تصوير طبائع الناس الجدد فان التصوير الفني للبيئة ظل بالنسبة لكثيرين من اولئك الكتاب عند مرحلة « التجريبية » ان فنه لم يكن هذا الوسط بالنسبة للواقعيين الاوائل غرضا جماليا مستقلا كما اصبح شأنه بالنسبة للادب الواقعي في العصر الحديث . كانت كتابتهم تتصف بالدقة الجافة لكتابه رجال الاعمال وهؤلاء الكتاب اسم يكونوا يملكون

دائما فن تصوير الوضع والحالة بل كانوا يصفونها مجردين من غنسى الفروقات والتلاوين والتفاصيل الضرورية فقصة روبنسون على جزيرته هي اكثر شيها بتقرير يكتبه تاجر عند رحلة اعمال قام بها منها بوصف ادبي لجماليات العالم الحية . كذلك يمكن ان نجد سمة مماثلة لذلك في كتابه سمولد وسويفت ، مع تحول هذه الخاصية عند الكاتب الاخير الى طريقة اسلوبية مبتكرة تستجيب كليا للاذواق الجمالية لدى ناس ذلك العصر .

« ان تجريبية » الوصف تتصف بصورة خاصة اعمال الواقعيين الاوائل : وهي ايضا تشمل نفسية الابطال التي تسفر عنها اعمالهم لا مشاعرهم الحميمة . وعلى القارئ ان يستخلص هذه المشاعر من الاعمال وذلك لان المظهر النفساني للبطل يتصف اساسا بتاكيد على خصائص شمولية ذات صياغة تشخيصية ضعيفة . ان نفسيات الابطال من نساء ورجال لم تظهر في النثر الواقعي في القرن التاسع عشر في كل وضوحها وعمقها وعلى الاخص في جميع جوانبها على نحو ما يحدث ذلك في واقعية القرن التاسع عشر .

ففي هذه المرحلة الاولى من الواقعية تترافق تجريبية تصوير الواقع مع نزعة واضحة جداء لاضفاء المثالية على البطل ، ان مصدر ما يبدو لاول وهلة تناقضامستغربا كان يقوم في مفهوم الحرية الذي دافع عنه الفن الواقعي المستند الى اخلاقية وفلسفة عصر الانوار .

في منتصف القرن الثامن عشر قرعت كالناقوس عبارة روسو « ولد الانسان حرا ، وهو الآن يرسف في الاغلال في كل مكان . » (١) . هذه الصيغة القوية لحب الحرية كانت تعبر عن الاتجاه الحقيقي للعصر : لقد كانت تعلن الحرية بصفتها حقاً طبيعياً للانسان الطبيعي وكان يبدو انها تتضمن الاختمار الثوري للافكار ، هذا الاختمار الذي اخذ يستولي على اوربا الغربية عشية الثورة الفرنسية . لقد كانت تطالب بالتحرر من المبادئ الفكرية والروحية الاساسية للنظام الاقطاعي التي كانت قد تحجرت واخذت تقوم بدور واحد بعدئذ وهو تسميم حياة البشر . وكانت تطرح ايضا الضرورة التي نشأت لتغيير البنيات الاجتماعية للمجتمع . لم يكن الوجه العملي للمسألة يبدو لايدولوجي الطبقة الثالثة (اي الشعب) (٢) شديد التعقيد . كل شيء كان يبدو على ما يرام : ويكفي تحطيم القيود التي كانت تسحق الانسان لكي يصبح الى الابد المواطن الحر في المجتمع المتناسق ذلك لان جميع البشر من وجهة نظر الحق المجردة ، يولدون .

(١) جان جالده روسو ، « مواطن من جنيف » المؤلفات الجزء الثالث ، القسم الاول ، منشورات بيلان باريس ، ١٨١٧ ، صفحة ٤٢٧ .

(٢) القوم من غير النبلاء او الاكلروس . (ملاحظة من المترجم العربي ٢٠٠٤ ع .)

لكن الانسان كان في الواقع بعيدا جدا عن الحرية وذلك حتى قبل زمن طويل من ولادته . لم يكن روسو يأخذ في الحسبان هذا الواقع البسيط وهو ان الطفل الذي يطلق اولى صرخاته عند ولادته في كوخ فلاح لم يتمكن من ان يكون حرا ، نظرا لانه لا يرث فقط ملامح ابويه الخارجية ، بل يرث ايضا وضعهما المالي ، وان الطفل المولود في قصر احد النبلاء او في دار تاجر محترم هو اكثر حرية بكثير من الطفل الاول . ان الانسان لا يولد حرا ، وذلك لان المجتمع الذي كان قائما قبل ولادته والذي سيحيط بحياته محتفظا اي المجتمع بالامساواة في الممتلكات لا يمكن ان يقدم للانسان حرية حقيقية .

كانت البرجوازية تمعن في البحث عن حريتها الخاصة لحسابها الخاص وبعد ان ظفرت بهذه الحرية دونتها كبيان على الواح القانون التي اصبحت قدس اقداس الديموقراطية البرجوازية . ان المادة السادسة من دستور عام ١٧٩٣ ثمرة الثورة البرجوازية تحدد تعريفا للحرية الكلاسيكية كما كانت تفهمها الطبقة البرجوازية على الحكم « الحرية هي حق الانسان في ان يفعل كل ما لا يضر بحقوق الآخرين » (١) وكانت المادة السادسة عشرة تعطي هذه الموضوعية الخلقية اساسا اجتماعيا واضحا لا التباس فيه : كان يسمح للانسان « الطبيعي » ان يستخدم وان يتصرف وفق مشيئته بماله ومداخله . وهكذا فان الحرية التي للانسان في ان يفعل كل ما لا يضر بالآخرين - وهو مثل اعلى خلقي اعلن من على منصة « الجمعية التأسيسية » - كانت تمنح الشرعية لحرية وهمية ، اذ انه كان يجري التأكيد في وقت معا على ان المبدأ الاساسي للمجتمع الاستثماري مجتمع الملكية الخاصة هو مبدأ وطيد الركان مقدس لا مبدل له . كان الفرد يتميز عن المجتمع وكان من واجبه فعلا ان يحارب قريبه والمجتمع في مجمله ذلك لان « مشيئته » كانت تتناقض حتميا مع مشيئة اعضاء المجتمع الآخرين .

لقد ابرز ماركس جيدا جدا المضمون الداخلي المضمّر ، والمتعدد الجوانب الذي يتصف بل المثل الاعلى البرجوازي للحرية وذلك حين كتب هادفا الى تحقيق حرية الانسان الحقيقية معارضا بها مفهوم الحقوق الاجتماعية للمواطنين كما اعلنه دستور ١٧٩٣ . قال ماركس : « ... ان حق الانسان ، الحرية ، لا يقوم على اساس علاقات الانسان بالانسان والاصح القول انه في مفهوم ذلك الدستور يقوم على اساس انفصال الانسان عن الانسان . انه الحق في هذا الانفصال ، حق الفرد المحدود في ذاته » (٢)

(١) الترجمة السائدة في اللغة الحثولية العربية هي تقف حرية المرء حين تبدأ حريات الآخرين .

ملاحظة من المرب م. ع.

(٢) كارل ماركس ، « المؤلفات الفلسفية » منشورات الفرد كوست باريس ١٩٢٧ الجزء الاول

صفحة ١٩٢ .

ويقول ماركس في مقطع ثان : « فحق الحرية هو اذن حق تمتع المرء بثروته وبان يتصرف بها وفق مشيئته ، دون اهتمام بالناس الآخرين وباستقلال الانسان ، انه الحق في الانانية . »

وهكذا فان حق الانسان الطبيعي « اي الحر » المزعوم ان الطبيعة قد وهبتها له كانت مدرجة بصراحة وبلا جدال في اطار القانون الذي لا يرحم والذي كان لديه احتياطي للدفاع عن تعاليمه ضد أولئك الذين كانوا يريدون ان يقيموا حرية حقيقية للجميع وليس فقط لصاحب الملكية الخاصة ، هذا الاحتياطي كان اشياء كالمقصلة عند البرجوازيين الفرنسيين الاكثر تقدمية وحبل المشنقة عند البرجوازيين الانكليز الاكثر محافظة .

كانت المقصلة تنتظر انصار بابوف الذين اصدروا « بيان المتساوين » حيث اعلنوا الحرية الحقيقية للجميع ودافعوا عن فكرة تنظيم شيوعي للعلاقات الاجتماعية . وكان البرجوازي الفرنسي يرى في غراشوس بابوف عدوا اشد خطرا بكثير من جميع مهاجري كوبلانس و (الملكيين مجتمعين) .

وكذلك فان قانون البرجوازية الظافرة قد ادار ظهره تماما للشطر الثاني من صيغة روسو الكلاسيكية ، اذ ان اغلال الاقطاعية نزع من ايدي البشر ، لكن الانسان « الطبيعي » اي الحر قد وجد ، باندعاش ، يديه مقيدتين من جديد بالاصفاد ، وهي اداة اكثر اناقة ولا شك من الاغلال الفظة التي كان يصفها الفن في معهد الاقطاعي .

لقد بين منطق التاريخ ، الصارم الذي لا يمحض ان قناع الانسان « الطبيعي » كان يخفي وراءه البرجوازي الفعال المضيف عليه النبل والمثالية وعبر مصلحته الانانية في الواقع . تلك هي الجدلية الواقعية لتطور المجتمع البرجوازي الطبقي الذي ظهر في الميدان الايديولوجي والاجتماعي بصفته تناقضا بين المثل الاعلى للانسان « الطبيعي » ، على نحو ما مثله فكر عصر الانوار وبين تحقيقه العملي وتشيته الفعلي .

ان برجوازي الواقع ينصرف الى المضاربة ويعقد بصفقات مالية ، ويقترض بالفائدة طالب المتعة العرايبد اللامبالين الذين لا يفكرون بالمستقبل البتة ، فيستولي بذلك على املاكهم ، ويشق الطرقات ويبني السفن التي يرسلها الى البلدان النائية حيث الثروات - من ذهب وسمون نباتية وحرائر - تغري ارباب العائلات من عامة الناس وتدفعهم للقيام بالمغامرات الاكثر جنونا . كان برجوازي الواقع يرى بوضوح جميع الموارد التي تقدمها الآلات والمخارط الابرع من ايدي البشر . فكان يؤسس معامل متعلما تحويل عرق العمال ، الى ذهب رنان ، راجح يميل كفة الميزان .

كان التناقض بين المثل الاعلى الاجتماعي للحرية والحياة العملية يظل لغزا بالنسبة للعديد من الكتاب الواقعيين ، اذ انهم كانوا مقتنعين ذاتيا لدى تعبيرهم عن الحالة الذهنية والنفسية لدى الجماهير الديموقراطية ، من عامة الشعب ، بأن

المجتمع الذي حل محل النظام الاقطاعي كان متجانسا بالفعل .
ولكن مع بقاء اولئك الكتاب محدود ضمن طبقتهم فقد استطاعوا ان يعبروا فسي
اعماقهم عن التناقضات الاجتماعية العميقة لذلك العهد ، وعن العديد من نواقص
نظامه الاجتماعي ، وبذلك تركوا لنا كثيرا من الشهادات الثمينة في هذا الصدد .
لكن الواقعيين الاوائل كانوا ميالين لاعتبار نواقص المجتمع العضوية بمثابة نتيجة
لنقص الطبيعة البشرية التي ينبغي اصلاح مميزاتها الطبيعية وتهذيبها بروح العقل .
ان نزعتهم الى اطفاء المثالية على ابطالهم كان يعكس الاندفاع الثوري الموضوعي لذلك
العصر ويمبر عن الايمان والامل لدى الجماهير التي كان الفن الواقعي هو صيغة حالتها
الدهنية وكذلك النزوع الى القضاء على المؤسسات الاقطاعية ومنح البشر تحررا
حقيقيا او نهائيا .

هذا النزوع الى اصفاء المثالية كان كذلك في التعبير عن المطامح التعليمية
للايديولوجية الطبيعية التي ابدعت « الموسوعة » وكتاب « نظام الطبيعة » لهولباخ
وكذلك هذه الطوباوية التربوية المثلة في كتاب « آميل » والميل ، الى رؤية تغير
الافكار والاعتبارات التي كانت تسود المجتمع واستشارة تغير في المجتمع ذاته
وتضمنينه التجانس والانسجام والعدالة التي يفتقر اليها . واذا كان ادخال مفاهيم
عقلانية في وعي البشر كما كان يفترض رجال عصر الانوار قادرا على تحويل مختلف
المصالح والغرائز الانانية التي كانت تضبط تحكم الاعمال البشرية في كل منسجم
فان باستطاعة الفن ان يسهم في مثل هذه التربية وذلك لانه يعرضه نماذج حية يحصل
على فعالية معنوية كبيرة . لذلك تتميز اعمال واقعي القرن الثامن عشر بروح تعليمية
وخلقية معينة ، ان العنصر التعليمي لا يطبع فقط قصة كانديد او الساذج لفولتير
حيث تتجابه اخلاقية العقل مع جنون الاخلاقية السائدة في النظام الاقطاعي بل اعمالا
اخرى شديدة الارتباط بالوثائق اليومية امثال « ممول فلاندرس » ولسي ديفوي
وجونتان وايلد ، لفيلدنغ ، بالاضافة الى روايات ريشارسون . وحتى في اعمال
بومارشيه التي تطفح ببهجة عيش ثورية وشعبية والتي تتغنى بدناء الطبقة الشعبية
ومكارتها وروحها العملية نجد اخلاقية الاقطاعية محكوما عليها انطلاقا من مواقع
اخلاق البرجوازية الثورية .

كانت الواقعية في مرحلتها الاولى ترفق جانبها التهليبي بانتقاد العادات والتقاليد
الاجتماعية وذلك شيء طبيعي تماما نظرا لان العالم الاقطاعي والوعسي الاقطاعي
بتعبيرهما عن انهيار الركائز الاجتماعية للعالم القديم لم يكن لهما اهتمام بحفظ
المبادئ الخلقية وتعزيزها وفي حين كان المقلدون الباهتون لكبار مسرحيي القرن السابع
عشر ، يحاولون الحفاظ على فكرة الارستقراطية فيكدسون المسرحيات الماساوية
المفعمة بالخطابة والعبارات الطنانة المفعمة فان سائر ادب النبلاء كان يتصف بروح

أبيقورية عابثة . كان العالم الاقطاعي يحتضر دون مراسم دفن عظيمة . لقد حلت لذات الجسد محل المفاهيم الخلقية الصارمة ، التي كانت تشكل حماسيات مآسي كورناي . وكانت الطبقة الارستقراطية تخفي انحلالها الخلقي وخواءها الداخلي وراء رهافة متحدقة ، وتحت الشامات المصطنعة والشعور المستعارة (البروكات Les Perruques Bâhanier) والكشاكش والفساتين المنتفخة . وكان الشعر الخليع ، وكوميديات الصالون ، التي تتوسل الالتباس وازدواجية المعنى ، وتجعل اضاحيك من المبادئ التي كانت البورجوازية تعتبرها مقدسة راسخة الركائز ، لا يمكن ان تتغير ، تقصد بذلك : صرامة العادات والتقاليد العائلية ، والبيت الوطيد الاركان ، والاخلاص الزوجي ، والتقتير ، واحترام كبار السن الخ .

لم يكن الفن الثوري الديمقراطي يقصر انتقاده للاخلاق الاقطاعية والارستقراطية على فضح لدعائم المجتمع القديم الخلقية .

ان مسرحية « ابن أخي ارامو » لديدرو ، و « دسيسة وحش » لثيلر ، وروايات غودوين ، وكريبيون Crebillon الابن ، ومقالات واهاجي ستيليه . كانت لدى انتقادها العادات والتقاليد تفضح في الوقت ذاته نواقص النظام الاجتماعي القائم . ولكن اذا كانت واقعية هذا العهد ، بادانتها النظام الشائخ القديم ، قد احرزت نجاحات باهرة ، واذا كان المبدأ التهديبي النازع الى المثالية ، الذي تتميز به ، يقوم على اساس الاختمار الثوري في ذلك العصر ، واذا كانت حالة الاحتجاج الاجتماعية تفعم اعمال كبار كتّاب القرن الثامن عشر ومفكره ، مانحة اعمالهم طابعا وطنيا ، فان الادب الفتى البورجوازي بتحديدده ، كان يعكس التناقض بين المثل الاعلى الاجتماعي للحرية ، وتحققها العملي بدقة خارقة . وبلاشتراك مع النوع الملحمي للعهد الجديد كانت الرواية ، والادب الواقعي في القرن الثامن عشر ، تطور المسرحية ، مبعدة النوعين اللذين كانا سائدين في الماضي - الكوميديا والمأساة الكبرى - واللذين كانا يستجيبان لشواغل المجتمع الاقطاعي الفكرية والدهنية والروحية . وكانت المسرحية الدرامية ، او كما كانت تسمى في ذلك العهد « الملهة الدامعة » او « الدراما البورجوازية » تحتفظ بآثار منشأها البورجوازي .

كان اساسها الاجتماعي يتكون من تصوير صادق دقيق لكفاح ممثلي الطبقة الوسطى وعامة أبناء الشعب للظفر بمكان لهم تحت الشمس . في مجتمع كانت ما تزال مقاليد الحكم فيه للطبقات الغنية ذات الامتيازات . وتصوير المنازعة التي طرفاها : البورجوازي والنظام الاقطاعي يشكل الموضوع الاساسي لتلك المسرحية الدرامية ، وكان تطور هذا النزاع ، ومعالجة موضوعه ، يتطلبان دراسة تحليلية للوسط الاجتماعي . وكانت تطابق واقعية نزاع الدراما الاساسي ، الدقة في وصف تفاصيل الحياة اليومية ، ونمط معيشة العائلة البورجوازية ويبيئها الاجتماعية . الا ان

« المهارة الدامعة » هي أكثر تميزا أيضا بنزعة عقلانية ، وتفخيم لطباع الإبطال الإيجابيين ، ونزعة إلى المماحكة ، وروح تهذيبية مزعجة . ان مبدعي المسرحية الدرامية الخلقية - ليلو ، وديتوش ، ونيفيل دي لاشوسيه ، وحتى ديديرو وليسنغ - لم يتمكنوا من التغلب على الطابع المتبدل لـ « الإنسان الطبيعي » ، أي البورجوازي ، وان كانوا قد بالغوا عن قصد في تقدير مزاياه الإيجابية ، ورفعوا من قدره . لقد كانت التناقضات الجمالية للدراما البورجوازية تناقضات أيديولوجية ، وذلك لان اصفاء الشاعرية على الفرد ، وهو هدف وضعه نصب امينهم مبدعو النوع الجدي ، كان متعذر التحقيق . كان بطل المهارة الدامعة الواقعي يعصى على اكتساب طابع شاعري . وكان النشاط الذي يقوم به في عالم الممارسة العملية يتحدد بالانانية ، وكان وجهه الحقيقي يتميز بصورة اساسية عن الصورة المثالية التي اعطاها عنه مبدعو الدراما البورجوازية . ولما كان هؤلاء واقعيين ، ومراقبين بأناة للواقع ، فقد كان حتما عليهم ان يروا الجوانب السلبية لابطالهم ، البورجوازيين الانانيين ، عديمي الاحساس ، والمحدودين . ولكن نظرا لان التطور البورجوازي لم يكن قد اظهر بعد سوءاته الاساسية ، وجوهره اللانساني والاستلابي ، فقد كانت الجوانب السلبية لبطل الدراما البورجوازية ، طبقا للروح التي كانت سائدة حينئذ ، تحسب من نواحي ضعف الطبيعة البشرية التي يمكن التغلب عليها واصلاحها خلال الحياة .

الا ان سياق الحياة ذاته كان يدمر ويدحض هذا الوهم النمطي في الفترة الاولى للواقعية . ولم تكن حركة التطور التاريخية تتميز فقط بافلاس العلاقات الاقطاعية ، وتزايد الاحتجاج الثوري للجماهير المضطهدة ، بل كانت تتصف ايضا بقيام علاقات اجتماعية بورجوازية . هذه العناصر الجديدة التي كانت تدخل الحياة كانت ترفع على العكوف بصورة جدية على المسائل التالية : ليست شروط الحياة الجديدة هي فسي منشأ عدم الاكتمال الطبيعة البشرية ، ونواحي ضعفها ، وهل يمكن التغلب على نواقص الطباع البشرية بواسطة تدابير تربوية كان ينبغي لها ، في اعتقاد فكر عصر الانوار ، ان تعمل دون اختلافات ، ومع ذلك كان ثمة بينها حالات هبوط كثيرة جدا ؟

ان الطابع المتناقض للتطور الاجتماعي والفكري للانسان ، الذي كان يعكس التناقضات الموضوعية للكائن الاجتماعي ، ذلك التناقض الذي كان يحس به جميع كبار كتاب ومفكري ذلك العهد ، كان يتطلب بالحاح والتفسير . فاذا كانت طبيعة الانسان غير كاملة ولذلك فهي لا تخضع قدر المأمول لتأثير فكر الانوار ، فينبغي ، اذن ، دراستها بتفصيل اكثر ، وتحليل بسلوكولوجيتها . ان ازمة المفاهيم المجددة لانسان جديد « طبيعي » التي هي نتيجة واقع ان التطور البورجوازي يربسي الناس على طريقته ، ويرسخ لديهم مدركات وعادات مضادة لاخلاقية الانوار ، قد ولدت اتجاهها نفسانيا في النشر الواقعي ، مرتبطا بالدرجة الاولى بعمل الاب بريفوست ،

وباعمال ستيرن وغوته مهد « فرتر » ثم يعمل شوديرلوس دي لاكلو . ان اعمال هؤلاء الكتاب تقوم بتحليل وتصوير ملامح النفس الانسانية التي لم تلاحظها رواية عصر الانوار او التي لم تولها اي انتباه .

لقد اوضح لورانس ستيرن تماما التعقد الواقعي للحياة النفسية البشرية . ولم يتمكن اي من معاصريه ان يعبر قبله ، بمثل طريقته الشديدة التفصيل عن تغير انفعالات الانسان وحالاته النفسية والروحية ، ولم يجار أحد ستيرن في دراسته المفعملة اناة وانتباها لاختلاجات القلب البشري . لقد درس ، مثل مجرب يقظ النفس الانسانية بالمجهر ، ولاحظ وجوها المتناقضة التي يصعب تفسيرها بالمنظور العقلاني . ان كآبة غريبة تشيع من اعماله . ان نفسية ابطاله مجردة من اي طابع مرضي ، وهي لا تنحرف عن القياس الطبيعي . لكن شخصيات اعماله هي في الوقت ذاته فاقدة لتلك الثقة القوية في الذات التي يتصف بها مثلا ، **توم جونز** ، وبريفرين بيكل الملدين كان مزاجهما الطيب يظهر في نشاط سهل ، مرتاح ، وذلك حتى في أشد الحالات تعقدا . وكانت الحياة هي ذاتها واضحة . مثل كتاب مفتوح كانا يفهمان رموزه بجسارة ، هازئين من الاعيب المصير ومن العقبات التي لا تحصى لوضعهم هم انفسهم . اما بالنسبة لابطال ستيرن ، فلم يبق للحياة ذاك الصفاء وتلك البساطة التي كانت تطل به على شخصيات رواية **عصر الانوار** . فحتى أبسط عمل هو بالنسبة لهم موضوع تأملات وتفكير ، ومصدر لحالات التردد . واذا كان ابطال فيلدنغ وسموليت يندمجون بحزم وتصميم في العالم ، ويرتادون بشجاعة طرقات انجلترا ، زائرين الحانات والقصور ، ممازحين الخادمت البدينات ، متضاربين مع فتيان أشداء ، وكانوا يجتازون **المانش** ، ويعيشون حياة صاخبة في العاصمة الفرنسية بنفس حيويتهم حين كانوا في بلدهم ، ان عالم ابطال ستيرن ، الغريبي الاطوار بعض الشيء ، يلتقط في حدود « اناهم » ، وفي دائرة الاصدقاء الضيقة ، والحياة اليومية هي بالنسبة لهم لغز هائل .

لقد كان ستيرن ، شأن الممثلين الآخرين للنزعة النفسية في واقعية القرن الثامن عشر ، يحس بكل تعقد الصلة التي تصل الانسان بالوسط الاجتماعي ، وكذلك تعقد هذا الوسط ذاته ، وهو الواقع الذي كوته التاريخ لا تبعا لقوانين فلسفة واخلاقية **الانوار** بل تبعا للقوانين الخاصة به ، والتي كانت اكثر تعقدا بكثير مما كانت تحسبه واقعية عصر الانوار العقلانية .

وفي الوقت ذاته كانت لكيفية تصوير ستيرن الطبائع سمات عديدة مشتركة مع النشر الواقعي المعاصر له : فهو لدى دراسته بانتباه وتفصيل مشاعر بطله ، لم يكن يستخلص سوى السمة الغالبة ، منوعا بمهارة فروقات طبيعتها . لذلك نجد شخصيات اعماله سكونية ، نباتية ، رغم حساسيتها الكبيرة ، ان طريقة ستيرن لا تمتاز فقط

من طريقة معاصريه بالطابع المبتكر الاصيل لمعمار « تويستام شاندي » ولا بالكأبة التي تضفي على أعماله سحرا فريدا ، بل بالتجدد الذي يفهم به العلاقات بين الخاص والاجتماعي في حياة الانسان . فاذا كان كونفوشيوسيه ينفي كل تناقض بين المصلحتين الخاصة والاجتماعية للانسان ، ويرى في انسجامهما ضمانا للتقدم ، مهما بدلك واقع كون المجتمع محروما ، عمليا ، من الانسجام « الطبقي » ولم يكن يرى ان مماثلة المصالح للمطامح المختلفة لا يعني سوى حرية لا كإباح لها للمصلحة الخاصة ، بل كان ستيرون ، بالعكس ، يقيم البرهان بأعماله على وجود انفصام بين الفرد والمجتمع وان مصلحتيهما مختلفتان . ورغم ان سخريته العصبية تلطف الطابع المرضي لهذا الانفصام ، موهة بعض الشيء جدره ، فقد كان ابطال ستيرون سجناء منغلين داخل عالمهم الذاتي وذلك لانهم كانوا ينظرون الى العالم الخارجي بصفته ميدانا غير ملائم للنشاط الحيوي .

ان وجود الانفصام بين الخاص والعام ، على نحو لا جدال فيه ، وكونه شرطا اجتماعيا لدى الانسان ، قد اوضحا تمام الايضاح في رواية غوته « الآم ثوتو » التي تدرس حياة الانسان الروحية ، وعالم انفعالاته ، بغنائية لا نظير لها ووضوح تحليلي كبير .

لقد اكتشفت عبقرية غوته الشمولية بسرعة قدرة الطريقة الواقعية ، موضحا جدوى وسائلها لعمله هو ذاته (وعن هذه الطريق للدأب في مجمله) فان الكاتب الشاب قد وجه اهتمامه بصورة أساسية نحو التجربة الشيكسبيرية التي يميز تجدد الاهتمام بها القرن الثامن عشر بمجمله ، هذا العصر الذي ازدهرت فيه الواقعية فجأة . لقد استطاع غوته ، بأفضل مما فعل جميع المعجبين بشكسبير واتباعه التقاط الخاصية الجوهرية لعمله التي تسمح باعتبار المسرحي الانكليزي الكبير أبا للواقعية في الميدان الفني .

وبالضبط قبل شروع غوته الشاب في كتابه مأساة « غوتز دي بريشنجن » وهي من أجمل الأعمال الواقعية في القرن الثامن عشر ، والمدينة بالكثير لمسرحيات شيكسبير التاريخية ، عبر بصورة مرموقة في الخطاب الذي القاه بمناسبة « يوم شيكسبير » ، بصورة مرموقة عن المبدأ الأساسي للفن الواقعي ، وذلك ببيانه ان مآسي شيكسبير « تدور حول نقطة خفية . . . حيث تصطدم كل أصالة وفراة « الانا » عندنا وحرية ارادتنا الجسورة بمسيرة الكيان ، التي لا مرد لها » (١) .

وبديهي انه لم يكن بالإمكان تحليل « مسيرة الكيان التي لا مرد لها » ، او بعبارة أخرى تطور العلاقات الاجتماعية ، الا بواسطة الواقعية المسلحة بالتحليل الاجتماعي

(1) J. W. Gyothe « Zum Shakespeare - Tag. Von Deutscher Art Und Kunst, Einige Fliegende Blatter Hamburg, 1773 S. 146 .

للظواهر والقادرة على دراسة ترابط الاسباب المولدة لهذه الظواهر . وما تنطوي عليه من نتائج . وكان غوته قد أدرك منذ ذلك الحين ان شخصية الانسان ، وخصائص نفسيته لا يمكن فهمها اذا لم نكتنه اسرار البناء التحتي المتعدد الجوانب لـ « مسيرة الكيان التي لا مرد لها » .

حين أبدع الاب بريفوست بوصفه في روايته « لعبة الحب والحظ » شخصية مانون ليسكو الغامضة المحفوفة بالاسرار ، فانه قد وصل ، رغم كل رهافة بسيكولوجيته وتصوره في تحليل الاخلاق ، الى درب مسدود وذلك لكثافة التناقضات الصميمة لطباع بطلته التي كان يبدو ان الحياة قد مزجت لديها الخصال الخلقية الاكثر تنافرا : الاخلاص في الحب مرتبطا بتقلب لا حد له ، ونقاء خلقي كبير وحرية تصرف قريبة من اللاخلقية ، وتجرد مرتبط بعقل حيسوب ، وخفة عقل وعمق طبيعي ، الخ . فكان بريفوست أشبه بالخيمائي (١) الذي يخلط في آنيته المقطرة مواد كان يعتبرها متنافية ، في حين ان كيمياء التحول الحقيقية كانت تستخلص منها مركبات غير متوقعة ولم تكن معروفة سابقا .

ان الواقع الجديد لم يغير وحسب العلاقات الاجتماعية بين البشر في المجتمع الطبقي بل لقد ولد ايضا نفسية جديدة ادهشت طرافتها الاب بريفوست . ان غوته الذي عكف طوال حياته على جوهر « مسيرة الكيان التي لا مرد لها » وهدفها ، كان ينتزع بيد جسورة في روايته الحجب التي تغطي اكثر المشاعر الخفية حميمة ويربط ميدان الانفعالات بواقع الحياة . والمعروف ان رواية « فتر » قد احدثت تأثيرا عميقا في ذلك العهد . وذلك ليس فقط لان قوة الحب التي كانت تشيع من الرواية ، قوة الحب هذه التي كانت الماسة ترفعها عادة السى اعالي السماء ، او انها كانت تبطل بنزعة عاطفية متكلفة ، او يجري تبسيطها الى حد يجعل منها « نار الرغبة الشاحبة » ، هذه القوى اكتسبت مؤخرا شاعرية البساطة ، وصدق الفطرة ، بدخولها الحياة اليومية . فالى جانب التصوير الفني للمشاعر البشرية ، تسري عبر الرواية حجج موجهة ضد الطغيان . كما ان الرواية تكشف ، بصفة خاصة ، عن التناقض القائم بين تطلع الانسان الى الحرية واستحالة تحقيق هذه الحرية . هذا التناقض المحتوم ، الذي يمزق روح « فيتر » ، كان بعيد الاثر في القلوب ، وكان من ضمن اخطر المسائل المطروحة في ذلك العهد . ولكن واقعية القرن الثامن عشر ، التي كانت قد اكتشفت حقيقة جديدة ، ودرست جوانب عديدة منها ، كانت قد انتقدت ، بمنتهى العنف ، اسس الاقطاعية ، ومبادئها الاخلاقية ، ذاهبة الى حد انتقاد المظاهر السلبية للعلاقات البرجوازية الناشئة ، لم تستطع ، مع ذلك ، ان تجد الوسيلة الكفيلة بحل الصراع الاساسي في العصر . بالاضافة الى هذا ، وفي موازاة التغيرات

(١) الخيمائي (L'alchimiste) الشخص الذي يعمل في الكيمياء القديمة .

التي كانت تلزم بالوعي الاجتماعي بدأت الواقعية تتحول تحت تأثير مناهج فنية أخرى تشابكت في نتاج الواقعيين .

كان الفكر الثوري والديمقراطي للقرن الثامن عشر وكذلك الايديولوجية البورجوازية التي كانت تتكون وتحس مسبقا بأن الثورة البورجوازية أصبحت وشيكة القيام ، هذه الثورة التي ستلهب انفاسها النارية مجمل القارة يناضلان ليفرض كل منهما مفهومه هو ذاته وحله هو ذاته لقضية الحرية الانسانية . وكانت الشروط المادية والفكرية والروحية للثورة قد نضجت . وشأن كل ظاهرة من هذا الطراز ، كانت هذه الثورة تجتذب الازدهان البشرية . وتثير خوف أولئك الذين كانوا يخشون تغييرا للاوضاع القائمة . وكانت ، ككل ثورة بورجوازية تحمل في ذاتها تناقضا مستعصيا : فهي في الوقت ذاته مع اعلانها الحرية ، كانت تقيم شكلا جديدا من الاستثمار . ان الاستيلاء على الباستيل وسير الاحداث الثورية التي ازدادت دموية اكثر فاكثرت مع تعمق الازمة الثورية ، بالهامهما الفكر الديمقراطي الثوري ، قد شجلا الابحاث الاجتماعية وقاما بتغييرها ، وبالتالي الابحاث الجمالية للفن الديمقراطي الذي لم يكن قد بلغ روحا ثورية حقيقية . وكما كتب ماركس في مقالته « **النقد الواعظ والاخلاقية الانتقادية** » : « لم يكن على عهد الارهاب اذن ان يخدم في فرنسا ، اذن ، الا لازالة اطلال الاقطاعية من الاراضي الفرنسية وكأنما بسحر ساحر . ان البورجوازية ، ذات الروح المصالحة ، والوجلة ، لم تتمكن من تحقيق هذه المهمة طوال عشرات من السنين . اذن ، فلم يكن من شأن التدخل الدامي من جانب الشعب الا انه مهد لها السبل (١) . » واذا كان الفن الديمقراطي الثوري (فورستر ، شوبارت ، جوزيف شينييه ، راديشتشيف ، الرسام دافيد ، المؤلف الموسيقي غوسيك وغيرهم) يغتدون بأفكار الثورة دون ان يخشوا ما كان يسمى « مواقفها المتطرفة » ، فان الفن الديمقراطي ، بصرف النظر عن الفن البورجوازي ، الذي تهزه بقوة هو أيضا الافكار المدنية ، قد اظهر « احتراسا وجلا » مع تحيته تحرر الانسان من نير العلاقات الاقطاعية واعتبار هذا التحرر مبررا تاريخيا ، وضروريا .

يكمن الطابع الاصيل الفذ للتطور الفكري عند نهاية القرن الثامن عشر في واقع ان مفهوم العالم الذي فرضه على عهد **الانوار** الثورة التي اوفت على النضج لم يستطع الغاء تناقضاته الداخلية ولا التغلب عليها ، وذلك لان العسل الاساسية ، الاسباب الاولى والافاق الواقعية للعملية ظلت غائمة ، بل معتمة غامضة بالنسبة لايديولوجي (او القوم من غير النبلاء والاكليروس في مفهوم القرن Tiers Etat الطبقة الثالثة الثامن عشر ولا سيما فكر الثورة الفرنسية وبديهي انهم كانوا يشملون الطبقة الوسطى

(١) ل. ماركس - المؤلفات الفلسفية - باريس (مكتبة شلايشر القديمة) (الناشر الفرد كوست)

١٩٢٧ - الجزء الثالث ص ص ١٢٠ - ١٢١ .

— البورجوازية — ملاحظة من العرب) — وكذلك بالنسبة للديمقراطيين الثوريين الذين كانوا يعبرون عن المصالح الحقيقية للجماهير الشعبية . ان الواقعية ، التي كانت تكشف ، في وقت معا ، عن قوة وضعف تحليلها الاجتماعي ، لواقع في صيرورة ، كانت نزعاته وخصائصه عvisية على التنبؤ ، لم تستطع هي ايضا ان تنفذ الى كنه هذا السر . وفي ضدد تحديد انجلز لخاصيات النتائج التي بلغها الفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر الذي كان يجهد لتعميم التجربة العملية والمتطلبات العملية للبورجوازية ، كتب في دراسته « مشروع اولي لنقد الاقتصاد السياسي » يقول : « ان القرن الثامن عشر ، قرن الثورة ، قد احدث ثورة ايضا في الاقتصاد السياسي . ولكن كما ان جميع ثورات هذا القرن كانت مفروضة وظلت أسيرة في اطار الازداد ، وكما كانت تعارض النزعة الفلسفية الروحانية المجردة بالنزعة المادية المجردة ، والملكية بالجمهورية ، والعقد الاجتماعي بالحق الالهي . كذلك ، على النحو ذاته ، لم تتمكن الثورة في الاقتصاد السياسي ان تتغلب على تناقضاتها . ان المهدات تظل هي ذاتها في كل مكان : فالنزعة المادية لا تمس الازدراء المسيحي للانسان ومهاتته ، ويقتصر الامر على ابدال الله المسيحي بالطبيعة بصفته مطلقا . ولم تخطر للسياسة فكرة تحليل المهدات ذاتها للدولة . ولم يخطر في بال الاقتصاد السياسي ان يطرح مسألة شرعية الملكية الخاصة . لذلك لم يكن الاقتصاد السياسي الجديد سوى نصف — تقدم . لقد كان ملزما بخيانه مهاتته الخاصة وانكارها ، واللجوء الى المغالطة والرياء لاختفاء التناقضات التي كان يتخبط فيها ذلك الاقتصاد السياسي ، للتوصل الى الاستنتاجات التي كانت تدفعه اليها لا مهاتته هو ذاته ، بل الروح الانسانية لذلك العهد . . . كان كل شيء بديعا ورائعا ، وحسب ، لكن المهدات كانت تظهر مجددا ، وكانت تولد ، بعكس النزعة الانسانية المزيفة المرائية ، نظرية مالتوس عن السكان ، وهي اشد ما وجد في اي وقت من الاوقات من مذاهب الياس فظاظة واكثرها بربرية ، والتي كانت تمرغ في الاحوال كل ما كان يعلن من اقوال حول حب الانسان والمواطنة العالمية . هذه المهدات ولدت منظومة المعامل والعبودية العصرية وانشأتها ، هذه المنظومة التي لا تقل في شيء عن المنظومة العبودية القديمة من حيث الوحشية وانعدام الانسانية . كان الاقتصاد الجديد ، أي نظام حرية التجارة المؤسس على كتاب « ثروة الامم » لادم سميث يعود الى الرياء ذاته ، وهو عبارة عن انعدام منطق ولا أخلاقية تناقض الآن في جميع الميادين الانسانية الحرة (١) . ان هذا التعريف للتناقضات الحقيقية للفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر يفسر لماذا لم تتمكن الواقعية من تلبية متطلبات العصر ، ذلك لانها لم « تتغلب على تناقضاته » وشهدت نفسها مبعدة من قبل كلاسيكية جديدة

K. Marx , F. Engels , oeuvres , Gospolizdat , Moscou , 1955 , tome I pp 545
et Suiv (ed russe) .

كانت محاولة لحل التناقضات النمطية للحياة ، التي نضجت . والكلاسيكية الجديدة ، مع تميزها ، عن الكلاسيكية القديمة ذات النفحة الكورنيلية ونسبة الى بيار كورناي ، من شعراء القرن السابع عشر المسرحيين ، والذي تميزت بالموضوعات الكلاسيكية المفعمة بروح معنوية عالية ، مع ميل واضح الى الخطابية المفخمة في اغلب الاحيان (ملاحظة من المترجم) الا انها ، اي الكلاسيكية الجديدة ، كانت تحتفظ بسمه مشتركة مع الكلاسيكية القديمة وهي طابعها الوطني *Son caractère Civique* .

لقد ظهرت الكلاسيكية كطريقة ابداع لحظة ان كانت في الفترة حيث كان يشهد في اوربا الغريبة تعزيز للدولة وحيث كان الحكم المركزي يضع حدا للامتيازات القطاعية « مما كان يتجاوب دون ادنى شك ومصالح البورجوازية » ، لذلك يركز المفهوم عن العالم الذي هو في اساس الكلاسيكية على المبدأ الوطني ، وعلى اعطاء الطابع المطلق بواجب الدولة الملكي ، القائم فوق المصلحة الشخصية . وفي عصر الثورة البورجوازية اظهرت الكلاسيكية كذلك اهواء عاطفية ومشاعر مدنية ووطنية ووعيا مقدورا منهما لكنها كانت قد اضفت الصفة المطلقة على مفهوم الواجب الاجتماعي .

فاليعاقبة مثلا ، مع كونهم الثوريين الاكثر منطقا مع انفسهم والاشد دابا في ثورتهم كانوا ايضا الانصار الاشد حماسة بل ضراوة للكلاسيكية وذلك سهل التفسير نظرا لان مسألة الوطنية والواجب الاجتماعي كانت بالنسبة لهم وبكل معنى الكلمة مسألة حياة او موت لكن الوعي الديمقراطي وكذلك البورجوازي اكسد عبر الكلاسيكية مفهومه الخاص لواجب الانسان الاجتماعي في الشروط الجديدة التي اوجدتها الازمة الثورية .

واذا كان ليسنغ ، وديديرو وحتى روسو قد اتخذوا موقفا متعاطفا بل مؤيدا للكلاسيكية الثورية التي كان محتواها يهمهم كثيرا وذلك لان الثوريين الديمقراطيين كانوا يضعون المصالح الاجتماعية (وفي الواقع : مصالح الشعب بأسره) في تعارض مع الانانية الخاصة فان الكلاسيكية بالنسبة لايدولوجية الطبقة الوسطى التي تتصف حسب تحديد ماركس بخاصية « الاحتراس الوجل » ، كانت تخدمهم قبل كل شيء بمثابة سلاح تسوية مع الواقع رغم ان نظري الكلاسيكية البورجوازية كانوا قد انطلقوا هم كذلك من مبدأ الحرية بصفته ممهدا طبيعيا للتقدم البشري . لقد كان ونيكلمان بتعبيره بوسائل النظرية الجمالية عن المتطلبات السياسية للبورجوازية المعتدلة يؤكد : (علما بأن ونيكلمان قد فعل الكثير لدراسة عصرين اليوناني والروماني وثقافتهما وذلك في كتابه - تاريخ الفن عند القدماء -) الذي يسجل مرحلة هامة من تطور الفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر ، قال : « ان الطمانينة هي الحالة الاكثر ملاءمة للجمال . . . (١) » .

(١) ج . ونيكلمان . « تاريخ الفن عند القدماء » الجزء الاول ، ايفردون

D. M. C. CLxxx 15 v Page 319 .

لم يكن ونيكلمان يرغب في ربط الفن الجديد بالنضال الاجتماعي المباشر . كان يقول : « ان ذهنا حسن المنشأ تحدد رغبة طبيعية للارتفاع فوق المادة ، حتى بلوغ المستوى الفكري والروحي للأفكار (٢) » . هذا التعريف نموذجي للايديولوجية الالمانية التي تفضل تحقيق الثورات العالمية الشاملة والكونية في ميدان الفكر المحض . وهو يبرز بوضوح ساطع العجز الذي كانت تعانيه الاوساط البورجوازية في المانيا (وليس في هذا البلد وحده) لدفع محاولات نقد الواقع بوسائل غير نظرية ، بل بعمل تطبيقي . وفي الوقت الذي كان فيه ونيكلمان يصوغ فعل ايمانه الجمالي - السياسي للكلاسيكية البورجوازية ، « فان الدهن حسن النشأة » لم يكن يطمح مطلقا للارتقاء الى « جو الافكار » ، وانما كان يحاول بالحاح ادراج المتطلبات المعقولة في الايديولوجية في حياة البشر اليومية . والحق ان ونيكلمان كان يتكيف مع الواقع مكرسا مصالحته اي « ونيكلمان » بجمالية اخاذة شفافه تسري فيها نفحة من روائع العصور القديمة اليونانية والرومانية .

ان النزعات الكلاسيكية التي تطبع فن القرن الثامن عشر كانت غير متجانسة الطابع ولكن كان لها الفضل في ان تعكس في الفن تغيرات الوعي الاجتماعي . ان عملية تحليل ظهور النزعات الكلاسيكية يتجلى بصورة واضحة بخاصة في مثال تطور غوته وشيلر العقلي والفكري والروحي ، هذين الكاتبين اللذين يتزوج ابداعهما الابحاث الجمالية والاجتماعية التي قام بها فن القرن الثامن عشر المعتبر بمثابة مرحلة فريدة من تطور البشرية الفني .

ان غوته ومعاصره الشاب ، اللذين كانا رائدي الادب الواقعي للقرن الثامن عشر ووضح ممثليه واللذين تميزا بمفهوم حسني مرهف ودقيق الحس جدا للمضمون التاريخي للعصر قد مرا دون تعمق بقرب مواقف خلاقة أخرى حين احس وعيهما الفني والاجتماعي بتلك الاستحالة القائمة ، لدى مواصلة استخدام الطرائق الواقعية القديمة التي كانت تستند الى معرفة غير كافية بقوانين الحياة الاجتماعية وبمواصلتهما اكتناه المعضلات التي كان يبرزها قيام العلاقات البورجوازية الاجتماعية والانتاجية والثقافية والحقوقية .

ان غوته وشيلر بانعطافهما نحو الكلاسيكية ، وبدلتهما الجهد لبعث روح الفن الاغريقي الرفيعة والمتناسقة ذات الاشكال المكتملة ورائعة الانسجام ، قد حلا وان بصورة مختلفة بالواقع القضايا الانسانية ذاتها التي سبق ان وصفها في اعمالهما السابقة لنزعتهم المدرسية في الفن .

وبخلاف الكلاسيكية اليعقوبية الاسلوب والمدافعة بلا تحفظ عن فكرة الثورة ، فان كلاسيكية غوته وشيلر تقوم على اساس رفض كلي للارهاب بصفته طريقة لاقامة

(٢) ج. ونيكلمان - المصدر ذاته ، ص ٢٩٦ .

علاقات اجتماعية وترسيخها . ولكن لو ان كلاسيكية غوته وشيلر لم تكن سوى ردة فعل على الاحداث الثورية ، لما تدهورت لهجتهما الى مديح بورجوازي مبتدل للواقع ، او الى فن شكلي يحث بعمل بالاستناد الى ما يقع في يديه من موضوعات واشكال فنية قديمة ، وهو في جملة لا يعدو كونه انتقائية باهتة . ان كلاسيكيتهما مؤسسة على العواقب العملية للتغيرات الثورية التي لم تنجح في منح البشر الوسائل الحقيقية ببلوغ السعادة . وبديهي تماما ان العديد من اعمالهما امثال غوتس دوبليسجنج و « آلام فرتر » ، وكذلك « الاشقياء » ، و « دسياسة وحب » مع انها تعبر عن احتجاج قوي زاخم ضد حالات اختلال العلاقات الاجتماعية ، فان تلك الاعمال تعرب عن شكوك في صدد امكان تحويل تلك العلاقات بطريق ثورية . لكن هذا الواقع بصفته نظاما قام بعد انتصار الثورة ، وبخاصة بعد ترميدور ، لم يلغ التناقضات الصميمة للمجتمع الطبقي لكنه بالعكس زاد من تفاقمها وخطورتها . واذا كان غوته وشيلر يريان في فن متناسق منسجم التقاطيع ، ذي صفة خلقية يستند الى نماذج قديمة اغريقية . . . الخ . تعتبر مكتملة البنيان ، فان الوسيلة الوحيدة لتربية الانسان وشفاء روحه من التفكك (فقدان التجانس) ، فهذا لا يمنع من انهما ظلا يسترشدان بمثل عصر الانوار معتقدين بكل ما لدى الانسانين من حكمة بان باستطاعة الطبيعة والمجتمع البشريين بلوغ الكمال . ان منح الواجب الخلقي الانساني طابعا مطلقا يشكل خاصية نزعتهم الكلاسيكية التي لم تكن ، بعكس كلاسيكية ونيكلمان ترضى بأي تنازل او اية تسوية ، كانت كلاسيكية غوته وشيلر تشكل محاولة بواسطة وسائل جمالية جديدة لحل القضايا الخلقية والاجتماعية المطروحة من قبل تطور التقدم التاريخي ، كذلك ظهرت هذه الكلاسيكية على اساس النجاحات التي احرزتها الواقعية . ورغم ان فن اواخر القرن التاسع عشر يتميز اجماليا بتغل عن الواقعية وبظهور نزعات مرهضة بالرومانتيكية ، او رومانتيكية جليلة ، فان هذه التيارات الفنية لم تستطع ان تنمو وتتطور دون ان تأخذ في الحسبان تجربة الواقعية ونتائجها .

كان غوته وشيلر يعتبران تلك العبادة الفردية البورجوازية الصغيرة بميوعة الفرد الخلقية التي كان ينادي بها انصار حركة « Sturm und drang » بمثابة حركة عقيمة ولا مستقبل لها . كذلك كانا يرفضان مواصلة الابحاث عن طرق ووسائل جديدة لتصوير الواقع ، جاءت بها الفنون المنبئة بالرومانتيكية ، هذه الفنون التي اخذت تعتبر الحياة نسيج من الاوهام ، وكانت تتغلى عن العالم الواقعي للفوس في العجائبي والمفرط في الخيال او لتقترح كما فعل نوفليس في كتابه - العالم المسيحي او اوربا - ترميم انظمة دمرها التاريخ ومحاولة بعثها من جديد .

لم تكن ساعة الرومانتيكية الثورية قد ازفت بعد .

وعند تخوم القرنين ، كان الفن والفكر الفلسفي ، اللذان يعبران عن نتائج الازمة

الثورية ويشعران مسبقا بأحاسيسها ، يجهدان بقلق شديد لاكتناه سر ما حدث فعلا وفهمه ، ولإقامة بنيان جديد لمفهوم جديد عن العالم والطبيعة والمجتمع والوعي البشري وذلك باستخدام ركام ونتف ممزقة من الاوهام والآمال الدائرة .

وإذا كان الاقتصاديون البورجوازيون يؤيدون التقدم البورجوازي البحث مستندين بابتهاج وجهارة الى استقراره وثباته الذي لا تغير له في نظرهما ، وإذا كانت الفلسفة المثالية الالمانية وفلسفة الطبيعة تركزان انتقادهما على المادية الآلية لفلاسفة عصر الانوار ، وإذا كانت الرومانسية الوليدة والتي كانت تحس بصورة مرضية بتعمق الانشطار بين الفرد والمجتمع لم تكن قادرة على ادراك هذا الانشطار (الانقطاع - الانفصام ...) ، فان فكرة كان مقدرا لها تجديد التفكير كانت مع ذلك تتغلغل في الحياة الفكرية لذلك العهد المضطرب : وهي فكرة التطور ، النمو ، تكامل الكائن والفكرة . وعند ملتقى القرنين كنا نرى بروز وتبلور الانجاز الاساسي لقضايا مفهوم العالم التي سيصوغها ، في وقت لاحق هيجل ، في مؤلفه - علم ظاهرات الفكر - الذي يؤسس الجدلية مدشنا واقعا وفعلا قانون نفي النفي وباهتمامه الشغوف جدا وابدا بالتاريخ ، ان فترة الانتقال من القرن الثامن عشر الى التاسع عشر قد شهدت تكون نظريات اجتماعية جديدة تقترح حلا مفاجئا (غير متوقع) لقضية حرية الانسان المستعصية الحل ، هذه القضية التي حامت حولها عبثا فلسفة الانوار .

تلك النظريات مؤسسة على رفض علاقات الملكية ، الرأسمالية ويبدو انها تؤكد بمجرد وجودها صحة قانون نفي النفي الذي بلوره واعلنه هيجل في كتابه - عن علم الظاهرات - . ومن خرائب النظام الاقطاعي ، وعلى انقاض ورشة النظام الرأسمالي ، وابنيتة الهشة ، برزت الاشتراكية الخيالية (الطوباوية) التي تجهّد لتطبيق فكرة التطور على التاريخ والتفكير في حركته ضمن سجل القانون . يحدد شارل فورييه تحديدا دقيقا جدا ، وذلك في كتابه (نظرية الحركات الاربع) الذي ظهر بعد عام من صدور - علم ظاهرات الفكر - ، المتطلب الاساسي الذي كان يتخذ بالنسبة للعهد الجديد تركيبا عقليا وفكريا جديدا مؤسسا على قواعد ايدولوجية واجتماعية مختلفة عن قواعد الايدولوجية الديمقراطية لعصر الانوار ، هذا بصرف النظر عن الفلسفة والاقتصاد السياسي البورجوازيين على نحو بحث . كتب فورييه يقول : « بعد كارثة ١٧٩٣ تبذرت الاوهام واضمحلت العلوم السياسية والخلقية وفقدت رصيدها نهائيا وبلا رجعة ومنذ ذلك الحين قدر للناس ان يستشفوا انعدام أي أمل من جميع « الانوار المكتسبة » ، سابقا وانه صار ينبغي البحث عن الخير الاجتماعي في علم جديد ما ، واشراع طرق جديدة للعبقرية السياسية . ، اذ كان يديهها انه لا كبار الفلاسفة ولا خصومهم كان بمقدورهم معالجة حالات البؤس الاجتماعية وانه تحت ستار المثل الفيبية لهؤلاء وأولئك ، فاننا سوف نشهد دائما النكبات الاكثر عارا على الانسان بما

فيها العوز والفاقة الشديدين (ش. فورييه - المؤلفات الكاملة الجزء الاول : « نظرية الحركات الاربع » الطبعة الثالثة ، باريس ١٨٤٦ في مستهل الكتاب : الصفحة ٢ - ٣) . هذه الضرورة لمواءمة وجمع وتركيب وتعميم عناصر التجربة الاجتماعية المكتسبة اثناء الثورة البورجوازية ولدى نهايتها وبروز حصيلاتها ، نقول ان الضرورة المذكورة قد استشفها هيغل الذي صاغ منظومة فلسفية ذات طابع موسوعي . كما حدث بها سان سيمون الذي تقدم بفكرة تأليف انسكلوبيديا جديدة ، واخيرا احس بها مسبقا مفكرون بورجوازيون محدودون مثل : اوغست كونت الذي اوهن المضمون الثوري الاشتراكي لتعاليم سان سيمون محتفظا منها فقط بجانبها العقلاني الوضعاني (وهو ما يعرف بمصطلحات الفلسفة معربا بـ : «الوضعية» positiviste » . وهي نزعة تنسب الى اوغست كونت وفلسفته الوضعية التي تقول : بان العقل لا يستطيع ان يدرك الا الظواهر الحسية لمختلف جوانب الواقع والحقائق وان الفكر التجريدي يقع خارج العلم . وقد عرفت الفلسفة الوضعية انبعاثا في ايامنا على يد اقطاب الوضعية المنطقية الجديدة لكنها لم تستطع ان تصمد امام المنهج العلمي الجدلي للماركسية اللينينية .

ان ضرورة التفكير في الواقع الاجتماعي الجديد اخذ بالضرورة - المتطور باستمرار - قد استشارت ، بصورة طبيعية ، انبعاثا للاهتمام بالتاريخ ، هذا الاهتمام الذي يميز خاصية الحياة الذهنية والفكرية لبدء القرن الجديد (التاسع عشر) .

ان عقولا بمثل قدرة عقلي غوته وشيلر قد اخلت تلتفت هي ايضا نحو تجربة التاريخ جاهدة لاستخلاص الدروس من النشاط العملي ومن نتائج الثورة الفرنسية ان شيلر ، الذي اهتم ، كمؤرخ ، كثيرا بالماضي ، وصاحب مؤلفات مكرسة للثورة الهولندية ، ولحرب الثلاثين عاما في المانيا ، وللصراع السياسي في فرنسا في عهد هنري الرابع ، قد استطاع ، في دراسات كتبها بصفته فنانا ، لا عالما ، ان يدرك ويكتنه في المصالح المادية المحرك المخفي للاهواء والاعمال البشرية ، اي ان شيلر قد عالج تحليل الاحداث كواقعي . وفي اعماله المسرحية ، الفتنة الاخيرة ، في ثلاثية « والششتاين » ، وفي مسرحيته « هاري ستيوارت » وعلى الاخص في روايته « وليام تل » . نجد العمل مؤسسا على مفهوم للعالم واقعي سبق لنا ان احسسنا بها ، بقوة ، في « دسيسة وحب » ، وهو مفهوم اتاح لشيلر تجاوز المبادئ الاساسية للكلاسيكية . لقد كان شيلر يبحث في التاريخ ليس فقط عن موضوعات مهمة وشخصيات بارزة يمكن ان تغدو غرضا لعمل مسرحي ، بل كان الشاعر الالماني الكبير يدرس بداب صراع مختلف المبادئ الخلقية وقد اكد عبر هذه التجربة فكرة سيادة الشعب التي توصل اليها في اواخر حياته في حين كان قد شجب قبلا الوسيلة التي اعتمدها اليقاقة

لتحويل المجتمع ، وكذلك فان مفهوم شيلر عن العالم مطبوع بشدة بسمات طوباوية ، نظرا لان الاساس الموضوعي للتغيرات التاريخية يظل سرا بالنسبة لشيلر ، سوف يفك الغازه بعد مدة وجيزة الفكر الاجتماعي والفني ، وذلك بعد اصطدامهما بتناقضات النظام الرأسمالي ، التي اصبحت ظاهرة للعيان تماما .

في « رسائل » شيلر حول « تربية الانسان الجمالية » التي تؤسس آماله على فن قادر على تغيير الانسان ، وعن هذه الطريق ذاتها ، تغيير المجتمع ، وكذلك فسي مسرحياته المأساوية الاخيرة ، الامينة لسنن شيلر من حيث نزعتيه الاتباعية (الكلاسيكية) ، نجد هذا الاديب يبالغ في تقدير قيمة قوة التغيير والتحويل والتطوير الكامنة في المبدأ الخلقى المعنوي الذي هو في أساس الطبيعة البشرية ، كما ان شيلر يولي اهتماما اقل بكثير لدراسة وتحليل الركائز الواقعية لعملية التطور التاريخية . لذلك كثيرا ما نجد مصير ابطاله مخترقا من قبل قدر محتوم لا يمثل في الواقع سوى الضرورة التاريخية وشرطية الاحداث التي لم يستطع الكاتب النفاذ اليها . ان لوحة الالهواء والمشاعر العاصفة والافكار والهوم المؤرقة ، التي كان يصورها وعنها بطل شيلر ، كانت تضع في المرتبة الثانية ، بل في مرتبة ثانوية ، وصف البيئة ، او الوسط حيث يتحرك ذلك البطل ويتصرف ، بحيث تطمس تلك الخلفية الفالستافية (نسبة الى فالستاف ، من ابطال شيكسبير وهو نموذج للخلاعة والاستهتار) التي كان يمكن ان يمنح وصفها اکتمالا او امتلاء واقعيا حقا لبنى مسرحياته التراجيدية . وكثيرا ما جعل شيلر ، من ابطاله ، بابتعاده عن الموضوعية ، حملة مشاعره هو ذاته والمعبرين عنها ، مع اعتماد الكاتب فنا بلاغيا رفيعا ، مجردا بعض الشيء . وجميع المميزات الفرعية هذه لفن شيلر المسرحي يمكن تفسيرها تاريخيا ، وهي تشهد بتطوره كفنان يطمح بشغف كبير ليجسد في الفن ، الواقع الجديد ، الذي كان يتعدر معرفته واعادة خلقه بالكلمة ، الا عن طريق الواقعية لا عن طريق هذه المدرسة او النزعة الاتباعية (الكلاسيكية) المجددة ، الذي اظهر الشاعر مرارا عديدة تعلقه بها .

وفي الوقت ذاته ، فان مسرحيات شيلر الاخيرة هذه تسري فيها نفحة قوية من حب البشر ، وعظمة طباع ، وغنى وامتلاء وامانة مدهشة في اعادة خلق حالات الابطال النفسية ، وتوتر ، وحقيقة نزاعات هائلة . الا ان الشيء الجوهرى هو في مجال آخر: لقد اخذ شيلر يدرك بان النتيجة العملية للثورة الفرنسية ، اي هذا النظام الجديد الذي حل محل ذلك النظام المطاح به من جانب الثورة ، لم تكن هي الحصيلة النهائية للتطور الاجتماعي ، كما اخذ شيلر يوقن بان التاريخ هو عملية تطور تحل اثناءها محل الاشكال الحيوية والاجتماعية الميتة اشكال جديدة . ففكرة سيادة الشعب التي يتوصل اليها شيلر في مسرحيته « وليام تل » ، بعد ان تغلب على خوفه البورجوازي

من انتصار الشعب ، قد اكدت ان شيلر كان يدرك بان المستقبل وحده هو الذي باستطاعته ان يحسم تلك العقدة الفوردية العقدة - المعضلة ، عقدة التناقضات التي كان يبدو انها قد تكونت في عهده ، على نحو مستعص ، لا حل له .

واذا كان شيلر قد ادار نظره نحو التاريخ ليفهم معنى الثورة الاجتماعية التي كان يشهدها ، فان غوته قد عبر بصورة اقل مباشرة بكثير ، في ابداعاته ، وتطوره الفكري والروحي عن محتوى عصره . وفي محاولة شيلر الدراسية بعنوان « **الشعر الساذج والعاطفي** » يحدد شيلر بشكل صحيح جدا اصالة عبقرية غوته وطابعها الابداعي المبتكر الخلاق ، وجوهر هذه العبقرية ، بصفتها القدرة التلقائية لمفهومه الواقعي عن الحياة . وقد اظهر غوته ذاته ، اما ازدراء مستترا ، او صريحا ازاء كل مظهر ذاتي النزعة في الفن والفلسفة ، وكان غوته يتمنى ، فوق كل شيء ، موضوعية العالم والطبيعة ، ويحس باستمرار باللحم الحي للكائن ، ويفضل نزعة حتمية مفعمة بعناصر فكرية وروحية سبينوزية على المحاولات المفعمة اسى وآلاما التي كانت تبذلها فلسفة الطبيعة في ذلك العهد ، لكي تستنبط من الفكر البشري القوانين الخاصة بالطبيعة .

وكان غوته يعتبر التطور بمثابة خاصة ملازمة للطبيعة ، وكان يوسع هذا المفهوم بحيث يشمل التاريخ ، مستخدما - اي غوته - على نطاق واسع ومطورا الآراء التي صاغها هيردر في كتابه « **افكار حول فلسفة تاريخ البشرية** » .

ان كتاب غوته « **تطور النباتات** » مثل مؤلفات جيوفروا سانت - هيلير التسي ارهصت بالمذهب التطوري ، وكذلك « **فاوست** » هذا النشيد الظافر لفكر الانسان ، الخلاق ، انما تسري فيها كلها فكرة النمو والتطور ، والتغير الدائم للاشكال الحية ، وقدرة صيرورة الكائن وحركة اللامتناهية .

لقد كان الانسان دائما في نظر غوته ابنا للطبيعة ، في صيرورة دائمة ، وورقة من شجرة الابدية الجبارة . ان فاوست بابتهاله السى روح الارض ، واعترافه بقدرتها الجبارة ، انما يحس بأنه جزء من الكون الاكبر الذي كرس فاوست له كل قوى عقله . ولكن اذا كانت موضوعية الطبيعة وقوانينها بديهية بالنسبة لغوته ، واذا كان يفهم الخصائص الملموسة لتطور الكائن الحي (يكفي ان نذكر اكتشاف غوته للعظمة البيفكية - الواقعة بين فكين -) واذا كان يمكن الموافقة على قول الشاعر حين ينادي:

كتاب النجوم كان مشرعا امامه

وكان يخاطب الرياح وهدير البحار

فان فكرة التطور ، الخاصة بمفهوم غوته عن العالم ، مطبقة في الميدان الاجتماعي ، مطبقة على التاريخ الحي ، لم تتوصل ، في اعمال غوته الاخيرة ، الى اكتساب طابع ملموس ، واقعي حقا . ان غوته ، الذي حمل مجددا بعد هيردر فكرة تطابق الطبيعة

مع التاريخ ، لم يتوصل الى ابراز القوى التي تحدد العلاقات البشرية في المجتمع .
ان العصر قد طبع بطابعه القوي حتى هذه العبقريّة الجموح التي لا تقهر .
وعلى الرغم من الاختلافات العرقية التي تفصل ما بين الشخصيات الفردية
الفنية ، فان معالجة غوته وشيلر لميدان التاريخ مطبوعة بتمائل لا جدال فيه ولدته
وحدة الشروط الاجتماعية التي احاطت بابداعهما . فمصر الطموح المظلم النفس ،
وهو والانشتاين ، الذي يسير سيرا حتميا الى حتفه ، يشبه كبير الشبه مصر ايغمون
الذي ينصرف بنفس الشغف والهوى الجامح الى اللذائذ ومتع الحس والى الصراع
الاجتماعي . ان غوته ، يجعله ايغمون يشترك بنشاط في حركة التحرر الاجتماعي ، لم
يكن يجعل من صراع القوى الاجتماعية الواقعية الذي هو ارضية لاحداث الموضوع
الاساسي الجوهر لمسرحيته المساوية ، بل جعل موضوعه الاساسي الجوهر في تلك
عماوة ايغمون السياسية الجبرية التي تقوده بصورة لا مرد لها الى المقصلة . وليس
هذا من قبيل المصادفة . بل ان غوته يحل محل جدلية التناقضات التاريخية ،
(النابعة من التناقضات الطبقيّة) التي تحكم سلوك ايغمون ، هذه الشخصية
التاريخية ، يحل محلها تحليل الالام الروحية والنفسية لبطله المساوي ، والتحديد
المسبق لارادة الانسان ، للذين يوضحان فقدانه ، هما اذن ، شأنهما في ثلاثية شيلر ،
التعبير عن عدم معرفة الشاعر لطبيعة الضرورة التاريخية .
ومثل شيلر لم يتقبل غوته الثورة الفرنسية ، وعارض الاهواء السياسية
الهائجة الغضوب التي كانت تهز البلاد الثورية ، عارضها بالطابع المنتظم المتناسق
للحياة البورجوازية التي غناها غوته ورفعها الى صيغة مثالية بأجمل صورة وذلك
في قصته الشعرية « هرمان ودوروتيه » . الا ان غوته كان يدرك ، شأن شيلر ، ان
نتائج الثورة لم تكن تشكل الدرجة النهائية لتطور البشرية التاريخي .
حوالي نهاية حياته ، تابع غوته بانتباه الفكر العلمي والسياسي والجمالي
(الاستطائقي) لعصره ، والنجاحات والنتائج التي كان يتوصل اليها ذلك الفكر . وقد
تميز العديد من الاشياء التي كانت مجهولة في القرن الثامن عشر ، تميزها في الجودة
ما قبل الثورية التي كانت تشكل وتحمل في ذاتها احداثا ذات مدلول جبار ، وراح
غوته ينقل بشكل متزايد الوضوح ملامح طوباوية في مفهومه للعالم ولابداعه هو ذاته .
ان فكرة التربية بصفتها وسيلة لخلق الانسجام البشري ، الذي يتلوّه تناسق
المجتمع وانسجامه ، كانت تشكل كذلك خاصية كلاسيكية فابحاء ، ونجدها في صميم
رواية « ويلهلم ميستر » . بيد ان العصر الجديد قد اعطى لونا على شيء من الاختلاف
للبرنامج الايجابي (الوضعي) المعروض في الرواية والهادف الى تحسين العلاقات
الاجتماعية . ان اشكالية القسم الثاني من « رحلات ويلهلم ميستر » تظهر تقاربها مع
الافكار حول اعادة تنظيم المجتمع كما عرضها فورييه وسان سيمون ، لقد كان غوته

قريباً بصورة خاصة من الافكار التي وجدت تعبيرها النهائي في محاولة سان سيمون الدراسية بعنوان « مناقشات سياسية ، وخلقية وفلسفية » هذه المحاولة التي تتضمن هذه الفكرة الشهيرة « ان العصر الذهبي ، الذي وضعته حتى الان تقاليد عمياء ، في الماضي ، هو امامكم » وقد كتب سان سيمون يقول : « والآن اصبح على فلاسفة القرن التاسع عشر ان يبدأوا مهمتهم ، التي هي ذات طبيعة جد مختلفة عن المهمة التي حققها فلاسفة القرن الثامن عشر .

ان على فلاسفة القرن التاسع عشر ان يتكثروا لكي يقيموا بصورة عامة وكاملة البرهان على ان المبادئ الصناعية والعلمية هي وحدها التي تستطيع ان تكون اساساً للتنظيم الاجتماعي في الحالة الراهنة للانوار والحضارة ، وبوسع المجتمع ان ينظم نفسه بحيث ينزع بصورة مباشرة نحو تحسين رفاهه المعنوي والمادي والجسدي . لقد وضع فلاسفة القرن الثامن عشر انسيكلوبيدية للاطاحة بالنظام اللاهوتي والاقطاعي . وكذلك فان على فلاسفة القرن التاسع عشر ان يضعوا موسوعة ، لتكوين النظام الصناعي والعلمي .

ويجب ان يجري تحليل جميع الافكار في هذه الموسوعة بحيث يثبت ان الخير العام سينتج بالضرورة عن التأثير الذي ستمارسه عليها المبادئ العلمية والصناعية ، بحلول ذلك التأثير محل التأثير الذي مارسه حتى الآن على المجتمع المبادئ الاقطاعية واللاهوتية . (١) .

ان غوته الذي أحس وتوقع الدور الجبار الذي ستلعبه الصناعة في حياة البشرية ، قد كرس في كتابه « رحلات ويلهلم ميسنر » العديد من الافكار والتأملات في مسائل تنظيم الصناعة مؤسسة على نوع من النزعة الجماعية . ولم يكن يولي أهمية أقل للعمل الجماعي الذي يمارسه البشر على الارض ، هذا الخير المشترك . والعمل عنده مرتبط ارتباطاً لا انفكاك له بقضية تربية الانسان واعداده لنشاط نافع للمجتمع . ان « الاقليم التربوي » ، هذه الحضارة الطوباوية الاجتماعية - التربوية ، وكذلك مجمل نسق تنظيم الحياة على نحو ما هو موصوف في الرواية ، كانت تهدف الى غرض واحد وهو : المستقبل ، توطيد واشاعة منظومة اكثر عقلانية للعلاقات الاجتماعية من ذلك الذي كان ثمرة انقلاب ثوري .

ان الفكرة الفلسفية التي يركز عليها « فاوست » هي كذلك مشوبة بالطوباوية . فلحظة الذروة ، وجوهر المأساة ذاته ، هو ، بلا جدال ، مشهد التكفير الذي يعرض انتصار فاوست على مينيستوفيليس (ابليس) ، حين تتحول ارادة فاوست المحتدمة للمعرفة الى خير للبشر ، وحين يعمي فاوست الهم الاكبر ، بعد بلوغه نهاية حياته ، ومعاناته جميع المباهج والاتراح البشرية ، يأخذ على عاتقه تطوير منطقة بكاملها ، وفي

(١) سان - سيمون ، « آراء ادبية ، وفلسفية ، وصناعية » باريس ١٨٢٥ - ص ص ٨٣ - ٨٤ .

هذا العمل الذي يقوم به فاوست باسم سعادة وحرية الآخرين ، انما يلامس السعادة ، يدرك الى اقصى حدود رغائبه الخاصة . ولم يكن غوته قد بلغ ابدا ، قبل ذلك ، مثل هذا الاحساس المأساوي ، كما بلغه في المشهد الذي يعكر فيه فرحة الخالق ، المدهشة ، فرحة فاوست الذي ادرك معنى الكائن في عمل خير ، صوت المجارف ، والقرع المكتوم على التربة المتفتتة في اللحد الذي تحفره له الاشباح (الليموريات) ، خدام ميفيستوفيليس المخيفون . ان النزعة التفاؤلية التاريخية التي ترن في المونولوج الذي يناجي به فاوست نفسه قبل ان يموت :

وحده جدير بالحياة وبالحرية

ذلك الذي كافح كل يوم في سبيلهما

تخفف المأساوية القائمة لهذا المشهد ، لكنها لا تزيل الصعوبات الحقيقية التي تواجه تحقيق مثل الحرية الاعلى الذي تغنى به غوته في « فاوست » :
ان الشاعر الكبير الذي كان يعتبر التطور الفكرة الوحيدة المحركة والمبررة على الصعيد التاريخي ، كان يفهم بأن التقدم الجبار الذي حملته الثورة الى الحياة الاجتماعية ، لم يكن يمكن تحقيقه دون صدمات ، ذلك لان الثورة كانت تستثير ايضا قوى تكبح حركة البشرية نحو علاقات اجتماعية عادلة قائمة على اساس العقل . وكان غوته يرى ان انانية البشر ومطامحهم الفردية تقوض فكرة الخير العام الانسانية ولا تتيح ادخال هذه الفكرة في تربة الكائن التي شقتها سكة الثورة ، هذه الارض القانية اللون بسبب ما اهرقته عليها الحروب الاوروبية من الدماء . الا ان غوته لم يتوصل الى اكتشاف مصادر الانانية الاجتماعية ، والمسببات الاولى لتطور العملية التاريخية . ولذلك كانت مفاهيمه الاجتماعية التي تحولت نحو الاشتراكية الطوباوية بعيدة عن ان تتوافق مع هذه ، اذ ان تقارب وجهات النظر وتشابهها لا يعنيان ، بعد ، كونهما شيئا واحدا .

لدى تطبيق فورييه وسان سيمون فكرة التطور على المجتمع والتاريخ ، بدا يدركان ان صراع الطبقات هو محرك عملية التطور التاريخية . ورغم افتتان سان سيمون بنظرية المسيحية الجديدة التي كان قد عرضها بتفصيل ، فقد اخذ يتكلم في اواخر حياته باسم « الطبقة الدنيا » ، البروليتاريا ، هذه القوة التي كانت تتشكل داخل المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة . فالتنظيم الاجتماعي الذي كان ينبغي ، حسب رأي سان سيمون ، ان يحل محل الحضارة الانانية التي ظهرت على انقاض النظام الاقطاعي ، سيكون عليه الاسهام في زيادة رفاه البروليتاريين (١) . وكان سان سيمون ، يحتفظ ، شأن فورييه وأوين ، بأوهام حول وسائل تطوير المجتمع ، لكنه كان قد بدأ يتكلم ، باقتناع ، عن

(١) سان سيمون : « آراء ادبية ، وفلسفية ، وصناعية .. » ص ١٥٩ .

قدرة البروليتاريا على الاشتراك في ادارة « منظومة الثروة الاجتماعية » وتنظيمها مبرهنا بذلك عن بصيرة تاريخية كبيرة . ان ادماج فكرة التطور بنظرية صراع الطبقات ، واكتشاف القوانين التي تحرك التاريخ ، وتحكم العلاقات البشرية ، قد ادبا الى ظهور الاشتراكية العلمية التي تشكل ثورة اساسية جوهريّة في الحياة العقلية والثقافية والاجتماعية للبشرية . لكن هذا الاكتشاف التاريخي لم ينجز الا فيما بعد ، في مطلع القرن التاسع عشر كان الفكر الاجتماعي الطبيعي في بدء استيعابه لواقع جديد ، ومن الطبيعي ان سان سيمون ، بمواصلته تقاليد مفكري القرن الثامن عشر مثل موريليه Morellet ومابلي Mably ، وكون رائده هو غراشوس بابوف ، قد تجاوز في تأملاته وافكاره الفلسفية غوته بشروط طويل . ان الحد الذي يفصل ما بين نظرات غوته الديمقراطية الانسانية النزعة ، وبين نظريات الطبوايين الاشتراكية قد برز لان مفهوم العالم لدى الشاعر الكبير قد تكوّن في بلد متخلف مستعبد من قبل جماعة كبيرة من الاقطاعيين الكبار ، وذو بورجوازية خائفة ومتردة كانت تعاني اكثر من مجرد « تحفظ خائف » ازاء الثورة . لقد كان غوته ، رغم كل عظمتة ، ابنًا للبورجوازية الالمانية ، فكان لا بد لذلك من ان يؤثر على مفهومه للتاريخ .

ان تحول نظرات غوته الاجتماعية في اواخر حياته قد استتبع تغيرات هامة في المبادئ الجمالية لابداعه . فضعفت فيه النزعات الكلاسيكية ، واخذ غوته يبحث بتصميم متزايد باستمرار عن وسائل ادبية جديدة للتعبير عن « مسيرة جوهر الكائن ، التي لا مرد لها » . لقد كانت الرواية المكرسة لويلهلم ميستر اختبارية من حيث مضمونها ، الفكري والروحي ، اصلا ، لكنها كانت كذلك ايضا - اي اختبارية - في كيفية تعبيرها عن ذلك المضمون . وفي هذه الرواية تختلط لوحات واقعية من الحياة والعادات ، حية وممتعة ، مع مشاهد رومانسية ادرجها غوته في روايته ، خفية ، وذلك مع كون الشاعر الماني الكبير كان يتخذ موقفا متحفظا على الاقل وانتقاديا ازاء الرومانسية ، علما بان خاتمة الرواية تشكل ، في الواقع ، مبحثا اجتماعيا - فلسفيا . لقد كان غوته يبحث بداب عن لغة فنية جديدة كان من شأنها ان تتيح له التعبير عن المدلول الموضوعي ، التاريخي للافكار التي توصل اليها . الا ان عدم معرفته الاسباب التي تشرط « مسيرة جوهر الكائن ، التي لا مرد لها » حال دون تجسيد غوته لهذه الاسباب بشكل واقعي .

ان تنويع مسار غوته ، وختام عمله الابداعي بمأساة « الدكتور فاوست » الذي باع روحه للشيطان في سبيل معرفة معنى الحياة والكون ، والذي يتخلى ، بعد محن وتجارب طويلة ، عن البحث الفردي عن معنى الحياة ، لبلوغ الخير العام وخدمة البشر ، هذه المأساة هي من حيث طريقة الخلق المعتمدة فيها ، عمل انتقائي ، فاسطورة مستحضرة الارواح ، والساحر ، التي هي في اساس هذه التراجيديا ، تمنحها رونقا

قديمًا وأصيلًا يزيده الإيقاع الشعري السكسوني حيوية . أما الحادثة الدرامية للصبيّة التي أغويت وأصبحت قاتلة لطفلها ، فقد ادخلت الى المأساة عنصرا فولكلوريا قويا . كما ان الخوارق الغامضة المستقاة من ميثولوجية بلدان الشمال ، كانت تجد موازيا لها في ميثولوجية قديمة ، معقدة ، أعاد الفكر الحديث صياغتها مجددا ، ونرى الإلهة الباروكية ، ذات الاشكال الغريبة وغير الاعتيادية والبلذخ في مشاهد البلاط الملكي ، تختلط بالرصانة الكلاسيكية التي رويت بها حادثة هيلانة ، ان العرض الشعري لنظريات علمية لم يحل دون ادراج الاحتفال الطقوسي في ختام هذه المأساة . ان الطابع المجازي لليالي والبورجيس يمتزج برمزية مصنوعة ، وان مجمل العمل (اي رواية « فاوست ») يشبه ، من حيث بنيته ، وتعقد عناصره الفنية وغناها ، السيريات (1) القديمة ، ويظهر تماثلا وراثيا مع مسرح الدمى (او « مسرح العرائس ») ، اي ان عمل غوته يتكشف عن أصل شعبي ، سحري ، وميثولوجي خرافي . هذا العالم المفعم ألوانا ، الخارق العجيب ، الاشبه بشطحة خيال ، هو عمل غوته المفضل ، لانه يجمع ما بين وحدة التصميم ودقة التعبير الادبي ووصافته . ونظرا لان مصير « فاوست » الشخصي يصور مجددا مصير الانسان الفائق قدرة البشر ، بل ومصير البشرية الباحثة عن الطريق الصحيحة للتاريخ والحياة ، والنازعة الى النفاذ الى اسرار الكون ، وهي بشرية عليها ، في رأي اشاعر ، ان تغلب على العقبات الهائلة الرهيبة التي تظهر في طريقها خلال سياق التاريخ ، كما ان على تلك البشرية ان تعتمد مبدأ عقلانيا في حياتها ، فكان لا بد من ان تكتسب شخصا فاوست ونقيضه مفيستوفوليس (الشيطان) طابعا رمزيا . وعلى كل حال ، فان الرمزية والصورة المجازية (الغامضة بعض الشيء) تتسم بها ايضا الشخصيات الاخرى في تراجيدية « فاوست » والتي يتخذ وجه كل منهم عدة مدلولات ، وتعبيرا رمزيا .

ان طابع الصورة الفنية المتعدد الابعاء (بما في ذلك في الرمزية) هو ظاهرة جوهرية واساسية ، ذلك لانه لا وجود لفن يصور عالم الاشياء والظواهر بدقة المراتة واحادية الشكل الذي تعكسه Univoque ، نظرا لان وعي الانسان لا يعكس الواقع بشكل مجرد ، ومجمد . ان مبادئ واصولا مختلفة يمكن ان تحكم ابداع الصورة التي قد تقوم على اساس ، تداعي الصور والافكار ، والشبه ، والتماثل ، والمبالغة التي تصل الى حد البشاعة المضحكة الغريبة الشكل ، والكاريكاتور ، والكناية المجازية ، والحجم والتشكيلية بكل اتساعهما ، والمعنى المباشر والرمزي ، ولكن كائنة ما كانت البنية او السمات المنتقاة ، وعقلانية كانت أم انفعالية ، فان الصورة الفنية تركز دائما على نموذج ، على نمط ، على وسيلة دقيقة لمعرفة الواقع ، تتوقف على الخصائص

(1) السريات (جمع سرية) Mystere ، وهو اسم كان يطلق في العهود القديمة على مسرحية دينية ابطالها من القديسين والالهة والشياطين (ملاحظة من المترجم العربي)

الاجتماعية لمفهوم العالم لدى الفنان .

ان الجمالية الطبيعية النزعة Naturaliste التي بدأت تتكون عند منتصف القرن التاسع عشر ، العهد الذي طرأت فيه على الوعي الاجتماعي البورجوازي تغيرات عميقة ، تلك الجمالية المؤسسة على مفهوم تجريبي للعالم يعتبره نظريو النزعة الطبيعية وممارسوها بمثابة مقولة ساكنة ، لا حراك بها ، وغير تطويرية ، اقول : ان تلك الجمالية تنادي بمبدأ النسخ عن الحياة ، والنقل الفوتوغرافي ، حارمة الصورة بذلك من اية امكانية للتعبير عن جوهر الظواهر ولتعميمه . بهذه الطريقة ذاتها ، فان الجمالية الطبيعية النزعة لا تفقر الفن وحسب ، بل انها تقوض الخصائص المعرفية لدى الصورة ، وبالتالي ، الوظيفة المعرفية والادراكية للفن ذاته .

وبخلاف التيارات الفنية غير الواقعية ، تستعين الواقعية على نطاق واسع بجميع الامكانات التي يتضمنها الفكر المتجسد في صور ، هذه الامكانات التي تتيح التعبير عن مضمون الفرض المدروس . ان جميع مبادئ الخلق المصوغ في صور ، وأصوله ، التي هي في متناول الفن ، تعتمد على الواقعية مجددا التي توضح بجلاء خصائص وصفات الواقع ، موضوع العمل الفني . - لذلك فان الصورة الواقعية تقدم صورة موضوعية عن الواقع ، تكون مطابقة له . والواقعية بتصويرها جوهر الاشياء والظواهر ، لا تشابهها الخارجي ، او قشرتها على طريقة الفن الطبيعي النزعة ، تفدو مالكة حينئذ للكنوز الجمالية وتنوعاتها . ان الاكتمال الملحمي ، (الامتلاء - الفني - الملحمي) في صور تولستوي ، الذي يعيد مجددا وماديا خلق كل جوهر الكائن ، والذي يورج الارض المعطاء ، ويتألق بنور الشمس ، هذا الاكتمال يميز ، على حد سواء النزعة الواقعية ، وصور ستندال الرصينة ، المثقفة ، العقلانية ، ان اسلوب روايات دوستوفسكي المتوتر ، العصبي ، الكئيب ، يعبر عن حياة عصره بشكل يماثل من حيث جودة واقعيته نشر تشيخوف الوجيزة ، المكتنزة ، الذي يتيح نصه ، الساري بشكل خفي ، تحريضي ، تحت الكتابة ، الاحساس بسير الاحداث العميق . وكذلك فالكاتب الانتقادي الروسي اللاذع سالتيكوف - تشيديرين ، مثلا ، كان ، لدى تأكيد على بعض مظاهر الواقع وجوانبه ووجوهه ، وانتقاده بلا رحمة ولا هوادة ، نظام روسيا الملاكين العقاريين والراسماليين ، كان يستخدم في هجائه القارص البشاعة المثيرة للضحك والسخرية ، كما كان يعتمد الرمزية . ان « قصة مدينة غلوبوف » ، الخالية من حوشية الكناية المجازية وطابعها المثالي ، تعجّ بالاشارات والصور الرمزية ، وشخصياتها هي ايضا ذات مستوى رمزي رفيع . الا ان رمزية الصور التي تمثل قضاة المدينة البلديين وكبار القيمين على ادارتها ، لا تناقض الواقعية ، وليس هذا وحسب ، بل انما تتبع مباشرة من هذه الواقعية ، وذلك لان الكاتب الكبير قد جسّد في شخصيات قصته الانتقادية الهجائية المميزات التاريخية الملموسة للواقع الاجتماعي .

ان المظهر الخوارقي لانتقاده الهجائي يكن في حناياه واقع روسيا شبه الاقطاعية ، والتي يعرفها الفنان معرفة جيدة جدا ، كما ينطوي ذلك المظهر الفني على رؤية واضحة لامكانات تطورها ، وللأفلاس المقبل لنمط المعيشة الذي كان سائدا في روسيا حينئذ . لقد اتاحت الرمزية لتشيدين ان يظهر بوضوح الخصائص العامة ، الشاملة ، للنظام الاجتماعي ، وخدمت الكاتب في نمذجة الملامح والقسمات الاساسية لذلك النظام .

ان الاتجاهات الذاتية النزعة التي ليست لديها اي مفهوم اجمالي للحياة ، والتي ظهرت في اواخر القرن الماضي واولئل هذا القرن العشرين ، كانت تمضي الى ابعد مما ذهبت اليه النزعة الطبيعية ، في تدمير الوظيفة الادراكية المعرفية للصورة ، فالسورياليون ، مثلا ، بقطعهم الصلة التي تربط الصورة بالواقع ، كانوا يعتبرون هذه الصورة بمثابة شكل متحرر من أي مضمون موضوعي ، ولا يمكن ان تتضمن - أي الصورة - سوى عواطف وانفعالات مشوشة ، متاهية ، وتناديات واحاسيس تظهر في روح الشاعر اللامنطقية ، نظرا لان هذه الروح ، في رأي السورياليين ، لا علاقة لها بالعالم الخارجي ، ولا تخضع لمنطقه . ان نظري السورالية (اندره بريتون وآخرين) لم يأخذوا في الحسبان واقع ان روح الشاعر ، الفائضة في ضباب من الاسرار المبهمة المزعومة ، وكذلك الانفعالات التي يعبر عنها ، انما تستقي معيها من متاهة العالم الخارجي . وكذلك كانت الرمزية ، التي تعتبر انه يستحيل معرفة جوهر الواقع ، اذ هو ، في اعتقادها مبهم ، ومشوش على الاقل ، كانت تعبر عن الاحاسيس التي تتلقاها من ذلك الواقع ، محاولة نقلها الى القراء بتلميحات نصف واضحة ونصف معتمة ، وتقريبية جدا . وقد كتب فياتشيسلاف ايفانوف ، وهو من أبرز وجوه الرمزية ، محددا طبيعة الصور الرمزية قال : « لا يصبح الرمز رمزا حقيقيا الا حين يصبح من المتعذر استنفاد معناه او تحديده ، حين يقول في لغته السرية ، الخفية (الطقوسية ، السحرية) والمؤسسة على التلميح والايحاء ، شيئا لا يمكن نسيانه ، وغير مطابق للكلمة الخارجية ، ان له وجوها ومعاني عديدة ، ويظل دائما مبهما ، بل حالك السواد والظلمة ، في اعماقه . الرمز تكوين عضوي مماثل للبلور . بل انه يشكل جوهر فردا معينا ، عالما مصفرا ، عنصرا اوليا من عناصر الوجود والكون ، لذلك فهو يتميز عن مجموعة الكنايات المجازية والاستعارات والتشابه . الاستعارة المجازية مذهب وعقيدة ، أما الرمز فهو اشارة . (١) » ان ايفانوف والرمزيين الآخرين (ماترلنك ، هوفمانستال ، بيلي Bély) باقامتهم جدارا متيعا بين الفن والواقع ، ورفضهم معرفة هذا الواقع ، واعلانهم الرمز بصفته الوسيلة الوحيدة للتعبير عن جوهر الحياة ، كانوا يستندون الى مفهوم عن العالم ، قائم على الحدس ، منحدرين بالفن الى دور تافه . باعتباره عمل كهان او عرافين ، عليه ان ينفذ الى الاسرار الخفية لقوة سماوية ،

(١) فياتشيسلاف ايفانوف - « في درب النجوم » بطرسبرج - ١٩٠٩ - ص ٣٩ .

غير دنيوية ، ماثلة في الكون بأسره ، كان كل منها يسميها ، حسب ذوقه ، او ميوله الشخصية ، او ثقافته الفلسفية او اللاهوتية ، روحا شاملة او ارادة كونية ، اندفاع حيوية ، موتا او مبدا الهيا ، هكذا مباشرة .

لم تكن رمزية « فاوست » بنت الخيال الشعري وحسب ، بل لقد ولّدها فهم غير كاف للاشكال المموسة لاسس عملية تطور التاريخ ، وممهدات هذه العملية . ان التجريد الفلسفي ، والصور المجازية والرموز كانت تظهر في مأساة « فاوست » وذلك حين يعجز الشاعر عن ان يعطي عن مصائر الانسان التاريخية ، والبشرية بأسرها ، مضمونا واقعيا وصحيحا كالحياة . لكن غوته كان ، مثل ابطال روايته ، يطمح بقوة لان يفهم معنى تطور البشرية الاجتماعي وهدف هذا التطور . وشأن مفكري عصره الطليعيين ، توصل غوته الى الفكرة القائلة بأنه لا ينبغي البحث عن العصر الذهبي في الماضي ، بل في المستقبل . وهكذا فان الحلم العظيم بإمكان تحقيق البشرية سعادتها على الارض ، يتألق مضيئا عمل غوته الاخير ، هذه التراجم ، التي ان لم يكن ممكنا بعد ان يحل فيها حلا كاملا التناقض بين مثال الحرية ووسائل تحقيقه ، فقد بدأت ثمة عملية التغلب على ذلك التناقض .

كان ذلك حلما جسورا يمد جلوده عميقا في تربة الحياة ، ويستجيب للمتطلبات التاريخية لدى الجماهير الشعبية التي كان بالنسبة لها تغيير اشكال الاستثمار ، وهو النتيجة الجوهرية الاساسية للثورة البورجوازية ، يسجل افتتاح عهد جديد من النضال في سبيل التحرر الحقيقي . ان مأساة « فاوست » لغوته ، التي توجت مرحلة كاملة من تطور الفن العالمي ، قد أكدت أن حل المسائل التي وضعها سير التطور التاريخي ، والتي استتبعها الثورة البورجوازية ، لا يمكن العثور عليه الا في التاريخ ذاته .

لقد اصبح التاريخ بالنسبة للفن موضوع معرفة وبحث ، وهذه الظاهرة تعود بأسبابها الى تفاقم ، تناقضات النظام البورجوازي المستعصية ، التي ظهرت منذ لحظة انتصاره على الاقطاعية .

التاريخ والواقعة

بعد الثورة البورجوازية الفرنسية التي كان تأثيرها في جميع ميادين الحياة الاجتماعية والفكرية والروحية جبارا ، انتهج الفن مرحلة جديدة من مراحل التطور . أن الكلاسيكية الثورية التي كانت تلتهب وجدا وحماسة في تمجيد فضائل الرومان المدنية وخدمتهم امتهم ، كانت قد استنفدت منذ بدء القرن التاسع عشر جميع إمكاناتها بصفتها تيارا مستقلا ، وذلك لان شعلة الحرية التي كانت الكلاسيكية الثورية المذكورة انعكاسا لها ، قد انطفأت . والرسام دافيد الذي صور موت مارا Marat في لوحته الشهيرة كان قد اخذ يخدم الها آخر بعد برومير . لوحات دافيد تمجد يوليوس قيصر الجديد : نابليون بونابرت على جواده الابيض الجموح يشير الى ذرى الالب القائمة مثل مصره : بونابرت وسط بلاط باذخ الابهة وعلى رأسه التاج الامبراطوري ...

الا انه بالرغم من ازمة الكلاسيكية الثورية ، فان شاعريتها المفعمة بنزعة مدنية وطنية مخلصه ، أصبحت جزء لا يتجزأ من المفاهيم الجمالية لكتاب أصبحوا يعرفون ان الفن قادر على ان يكون قوة اجتماعية نشيطة ، فاعلة ، وهم أولئك الذين كانوا مرتبطين بالحركة الديمقراطية . ونحن نفكر هنا ببايرون ، ويرانجي ، وبالشعراء الذين كانوا قريين من الديسمبريين ، وغريبيدوف .

كانت الكلاسيكية ، من حيث هي طريقة للإبداع ، قد أصبحت عنيفة متخلفة ، وعديمة الجدوى ، وذلك لان الشروط التي أتاح لها هذا التفكير الفني الذي كانت الكلاسيكية تعبيرا عنه ، ان يتكون ، قد زالت . لقد أصبح من المستحيل معرفة الواقع الجديد وتصويره بالوسائل التقليدية للفن الكلاسيكي ، ولم يكن هذا فقط لان سنن الكلاسيكية وقواعدها ، وتميزها بين اسلوبين رفيع منهما ودان ، والتعقيد الصارم لانواع الفنون Les genres ، ونظرية الوحدات الثلاث ، وشكلية التأليف والموضوعات الرئيسية القديمة ، المنتسبة بخاصة الى الاغارقة والرومان ، كانت قد أصبحت بالية ، فات اوانها . وكان الفن الكلاسيكي ذاته ، بصفته طريقة إبداع تتصف بإدراك حسي سكوني للحياة ، يحول دون ان تنعكس أشكال الحياة ، المتجددة ، المتغيرة ، في الاعمال الكلاسيكية . وفي حين كانت فكرة التطور التي ولدها سير العملية التاريخية وقفزاتها ، قد أخذت تنفذ الى ميدان الوعي ، متيحة للمفكرين الطبيعيين عند بدء القرن التاسع عشر ان يكتنوها طبيععة العلاقات الاجتماعية ، كان الفن الكلاسيكي يثبت أنه غير قادر على ادراك ، على التقاط دينامية هذه العلاقات ولا دينامية حركة

المجتمع . ان الكلاسيكيين ، باعتبارهم العواطف والاهواء اساسا اوليا للطبع ، كانوا يعتقدون بأن تلك العواطف والاهواء ثابتة ، لا تغير لها . لذلك فكثيرا ما كانت الطبايع تتحول في اعمال اولئك الكلاسيكيين الى مجرد تشخيصات (تجسيدات في اشخاص) للعواطف والاهواء او للمفاهيم ، حارمين انفسهم بذلك من كل طابع ملموس ، ومن كل امكان للتطور والتجلي والكشف . والكلاسيكيون ، بتدوينهم ما هو فردي او افرادى individuel وما هو نوعي générique ، ونزعهم الطابع الذاتي مما هو فردي ، كانوا عاجزين عن ادماج ما هو مميز في ما هو نموذجي ، وهم بفصلهم صورة بطلهم عن الحياة الواقعية ، كانوا يدرجون في اعمالهم تعميما يكون احيانا اشبه بالرسم الاولي الهيكلي Shématisation والخواوي .

وتتصف أفضل اعمالهم بتأليف سكوني ، وبطابع سطحي للشخصيات ، وبمظهر بلاغي بياني للوسائل الفنية ، كما نجد ذلك مثلا في لوحة « قسّم آل هوراس » لدافيد ، التي يكمن تأثيرها الوجداني في تعبيرها عن تكران الذات بدافع من الروح الوطنية . ان أبطال المأساة الممجدة لروح المواطنة هذه ، المجمعدين في انطلاقتهم ، لا يملكون الا القليل من الخصائص الدائمية ، وهم مرفقون بالعذاب الشديد ، ذي الصفة غير الدائمية ، غير الشخصية ، والمزيفة بعض الشيء ، للنساء المنحنيات أحداهن على الأخرى تحت عبء الغم والأسى ، ومع ذلك فان الشئيات التامة الاناقة لاثوابهن الطويلة لم يؤثر فيها أي اضطراب بسبب حالتهم تلك ، وينبعث من اللوحة كلها انطباع بلاغي خطابي يوصل الى المشاهد الفكرة الأساسية دون تفصيل لها . وكذلك فان مأساة غوته « الينيجيني في توريدا » التي انتهت كتابتها بعد عامين من ظهور لوحة دافيد ، تتصف هي أيضا بعمل (سير أحداث L'action) مؤهّن ، مسه الضعف . لكن عمل هذه المسرحية ، سير أحداثها ، ليس هو الذي يحدد الوجه المأساوي لهذه الرواية التي أرست ركائز كلاسيكية « فايما » . وبخلاف لوحة « قسّم آل هوراس » ، التي تتغنى بروح المواطنة ، وبضرورة الصراع الاجتماعي وحتميته التي لا يمكن تلافيها ، فان مسرحية غوته تضفي شاعرية على قدرة المبدأ المعنوي المحوثة ، وتجعل نزعة اينيجيني الانسانية الخجول تجابه خنجر اوربست . واذا كان هوراس المسن يبارك اولاده لدى اعطائه لهم السيوف لكي يقاتلوا ، فان اينيجيني تنتزع سلاح القتال من يدي أخيها . ذلك هو معنى مأساة التخلي ، تراجيدية الاستسلام هذه ، التي تخلى فيها غوته عن فكرة امكان التغيير الثوري للعالم .

الا أن روح المصالحة التي تسري في المسرحية ، لا تخفف من شدة الآلام المعنوية التي يعانيها أبطالها ، لكن هذه الآلام لا تظهر في سير الأحداث ، بل هي تظهر من طريق جانبية ، أي بواسطة فن بلاغي رفيع وجليدي ، وحوارات ومناجيات ذاتية موزونة

بحسبان وقياس ، وباردة . ويبدو العالم الداخلي الجامد لهذه المأساة نتاجا ثانويا تافها ، بالنسبة لحركة الحياة التي تغلي غليانا في أبداعات غوته الواقعية .
ان الكلاسيكية بتفديتها ميلا الى الاسلوب الرفيع ، المنقطع عن مظهر الحياة العادي ، لم تكن ترفض وصف عادات الناس واخلاقهم ، ولا تصوير الممارسة العملية التي يحققها الانسان في الحياة . لكن الكلاسيكية بنظرها الى اليومي بصفته ميدانا متدنيا ، بل دنيا ، مكرسا للهزلي ، وبوضعها اليومي في مؤخرة الاغراض الجمالية ، لا تفلح في الانتقال من وصف اليومي الى وصف الكائن ، هذا الانتقال الذي حققته الواقعية . ورغم ذلك فان مسألة الاسس الاجتماعية للتقدم كانت اساسية وجوهرية بالنسبة للفن والمفكر الاجتماعي عند بدء القرن التاسع عشر ، والكلاسيكية التي أهملت دراسة الوجه العملي للكائن ، والتي لم تستطع التقاط حركته الموضوعية ، كانت ، على هذا الصعيد ايضا ، متخلفة تخلفا جديا عن روح العصر . والكلاسيكية ، بتحولها شيئا فشيئا الى راية لانصار التراث « الاشياء العتيقة » الاصلاء ، ورغبتها كل شيء ما عدا تغيير الحياة ، اصبحت هدفا لهجمات ضارية من جانب الرومانسيين والواقعيين ، الذين لم يكونوا يرون فيها وحسب قوة تكبح تطور الفن ، بل ايضا سلاحا ايديولوجيا للرجعية .

وحوالي منتصف القرن ، تحولت الكلاسيكية في فن الرسم ، رغم انه كان يرمى تقاليدها ويسعى لحياتها فنانون موهوبون جدا امثال اينغر وبريولوف وتورفالدسن ، تحولت الى نزعة اكااديمية باردة ، فاقسدة الحس ، وسطحية . وفي الادب تددت الكلاسيكية بحيث اصبحت تقتصر على تقليد باهت ، ولم تعد تستثير أي حديث عنها الى ان ظهرت في اواخر القرن الكلاسيكية - الجديدة التي كان يدافع عن مبادئها الجمالية ، في فرنسا ، جان موريا Moréas . وارنست ساير وشارل موراس ، وفي المانيا : بول ارنست وويلهلم شولز ، الخ .

ان الكلاسيكيين الجدد الذين كانوا يعارضون الرمزية الغامضة بوضوح الشكل ودقته الصارمة ، كانوا قليلي الاهتمام بالمسائل الجمالية البحتة . وعلى الصعيد الايديولوجي كانوا يستندون الى مفهوم والى تفسير نيتشويين للعصر القديم . وهم يمتدحون في اعمالهم الادبية وفي محاولاتهم الفلسفية اخلاقية السادة الاقطاعيين . ويدافعون عن المبادئ والتنظيم المتراتب لمجتمع مؤسس على انضباط اجتماعي صارم . وكان الدفاع عن اللامساواة الاجتماعية يختلط عندهم بنزعة قومية محاربة ، كما كانت تختلط رهاقتهم الجمالية بامتداح القدرة والسلطة وارادة القوة . والكلاسيكية - الجديدة ، وهي ثمرة الاشكال الجديدة من الوعي الاجتماعي ، وبصفتها تيارا من تيارات الانحطاط الاوروبي ، لم تكن تصلها أية صفة مشتركة بالكلاسيكية ، بمعنى الكلمة الدقيق ، ما عدا الاسم .

في مطلع القرن التاسع عشر كانت الرومانسية تسود الفن « الشعر الرومانسي ، شأن الملحمة ، هو وحده الذي يستطيع أن يكون مرآة العالم المحيط بنا ، وصورة العصر » (١) ذلك ما كتبه أوغيست شليفيل ، الذي كان على حق ، الى حد ما ، نظرا لان المشاعر الجديدة والادراك الحسي الجديد للعالم ، التي دخلت الحياة في فترة ما بعد الثورة ، قد اكتشفتها الرومانسية واعادت ايصالها الى الناس ، كما انها اكتشفت المظاهر الجديدة للواقع ذاته ، والتقطتها .

لقد اغنت الرومانسية الفن العالمي بحس التاريخ ، الذي كان من المستحيل بدونه معرفة نظام العالم . الذي اعقب النظام الاقطاعي . « لا وجود لشكل آخر من معرفة الذات سوى ذلك المتعلق بالتاريخ . فما من احد يعرف نفسه اذا لم يعرف من هم اصدقاؤه ، وقبل كل شيء صديقه الاول ، الصديق الاعلى ، أي عبقرية الزمن (٢) . » ان كلمات شليفيل هذه تصف بدقة لا بأس بها ، المطامح التجديدية لدى الكتاب الرومانسيين ، وذلك لان الفن ، قبل الرومانسية ، لم يعر البتة انتباهه لتغييرية التاريخ ، وما كان يسبق الحاضر ويحضر له لم يكن يميّز قبل ذلك عن هذا الحاضر . ان الفن بالتفاته نحو الماضي كان يبدو وكأنه ينقص المسافات الزمنية بين غرض التصور وبينه هو ذاته ، أي الفن . وهكذا فان اللوحات المستوحاة من موضوعات توراتية او انجيلية كانت ترى ظهور جنود من الفرق الرومانية يرتدون ملابس المرتقة الالمان ، وبورجوازيين بلباس عصري . وقد كتب ستانдал يقول : « كان اوريست « أندروماك » يثير حنان اجدادنا ، وكان الممثل الذي يؤدي دور اوريست ، يحيط رأسه ببروكة (شعر مستعار) مرشوشة بالبودرة ، ويلبس جوربين احمرين ، وحذاء ذي عقدة صغيرة حمراء بلون النار (٣) » . وهذا طبيعي ، نظرا لانه لم يكن يخطر ببال المشاهدين الذي تعجبهم الى حد الاندهاش مسرحيات كراوية « أندروماك » هذه ، أن اوريست او اخيل يستطيع ان لا يعتمر بشعر مستعار ، فلا الفن الباروكي ، الغريب الاشكال ، فن روايات لوهنشتاين التاريخية المزيفة ، ولا رواية عصر الانوار ، كانت تعتبر التاريخ بصفته عملية تطور . ان التيارات ما قبل الرومانسية التي كانت تهز الحياة الفكرية والثقافية الاوروبية في عهد الثورة هي وحدها التي اخذت تعكف على دراسة التطور الزمني للتاريخ ، وذلك ما تشهد به الدراسة الواسعة للفن الشعبي والملحمة ، وشغف القراء بـ « اناشيد اوسيان » لماكفرسون ، واعتماد موضوعات تاريخية في الرواية السوداء (او رواية الرعب) والرواية القوطية ، حيث الاحداث التاريخية لم تكن تلعب ، على كل حال ، سوى دور زخرفي .

(١) « النظريات الادبية للرومانسية الالمانية » منشورات كتاب ليننغراد ، ١٩٢٤ ، ص ١٧٢ .

(٢) المرجع ذاته ، ص ١٧٠ .

(٣) ستانдал - المؤلفات الكاملة - راسين وشيكسبير ، باريس - ١٩٥٤ ص ٥٨ .

هذا التجدد للاهتمام بالتاريخ ، الذي اظهره الفكر الاجتماعي عند بدء القرن التاسع عشر لم تكن له مطلقا اسباب نظرية فكرية : فالتاريخ ذاته قد دخل بقوة كبيرة حياة الناس ، وذلك لان القرن الجديد قد ولد وسط لعلعة الاسلحة ، ودقات طبول الحرب ، ودخان المدافع ، ان خطى الجندي الموقعة الموزونة قد ادت الى اهتزاز القارة من جبال البيرينيه الى الفولغا ، وقد سجلت أسماء أوسترايتنر وبورودينو وواترلو بأحرف من نار تحليق النجمة النابليونية : ذروته وحضيضه .

ان القوات الفرنسية التي كان يقودها ماريشالات يعتبرون الحرب كسبا وغنيمة قد اسهمت لدى دخولها الى الدول المجاورة لفرنسا ، في تصفية الانظمة الاقطاعية في بلدان اوروبا . ولكن نظام الاستعباد الذي اقامته الجيوش الفرنسية في البلدان المحتلة قد استتبع بصورة حتمية نهوض الوعي الوطني للشعوب ، وانطلاقة لحركة التحرر الوطني . وقد أحس نابليون بقوة هذه الحركة الجبارة ، في اسبانيا بادىء بدء ، ثم لدى نشوب المعركة المصرية عام ١٨١٢ حيث انهيار الجيش الكبير تحت ضربات الشعب الروسي ، وحيث تزعزعت اساسات الامبراطورية النابليونية ذاتها .

لقد كانت حركات التحرر الوطني خلال الربع الاول من القرن التاسع عشر مرتبطة ارتباطا عضويا مع الحركات الديمقراطية التي كانت تجهد للمضي بنجاح والى آخر الشوط في تدمير قلاع النظام الاقطاعي ، هذا التدمير الذي شرعت فيه الثورة الفرنسية . وفي هذا الصدد كتب لينين يقول : « ان حروب نابليون الامبريالية قد استمرت اعواما طويلا ، وملأت عصرا بكامله ، وادت الى ظهور شبكة معقدة ، بصورة عجيبة ، حيث كانت تتشابك علاقات امبريالية (١) وحركات تحرر وطني . وكانت نتيجة ذلك ان التاريخ سار الى الامام ، من الاقطاعية الى الرأسمالية « الحرة » ، وذلك عبر كل ذلك العصر الفني الى حد مدهش بالحروب والفواجع (بفواجع عاشتها شعوب بأسرها) . »

لقد اوجدت حرب الانصار الاسبانية ممهدات ثورة ١٨٢٠ البورجوازية . وتحت ضغط الجماهير الشعبية التي كان « التوجانباوند » يعبر عن حالتها الذهنية والنفسية ، وعد الحكام المدعورون للولايات التي كانت تشكل الاتحاد الالماني ، داغمين وعودهم بأغلظ الايمان ، اقامة حكم دستوري ، ولم يتمكنوا من الاخلال بوعدهم الا استنادا الى نهوض الموجة الرجعية الاقطاعية التي تلت سحق نابليون . ان الفحاميين (الكاربوناري) الطليان الذي كانوا يقودون في البدء الحركة المناهضة لفرنسا والنمسا ، قد تزعموا الثورتين البورجوازيتين لعامي ١٨٢٠ - ١٨٢١ في نابولي والبيامون Plémont . ومن بين ضباط الجيش الروسي الظافر الذي دخل باريس ، كان

(١) « اسمي هنا « امبريالية » عملية نهب بلدان اجنبية بصورة عامة . و « حربا امبريالية » حرب الفصاري لاجل تقاسم هذه الغنيمة » ملاحظة من لينين .

اولئك الذين شكلوا في يوم بارد من ايام كانون الاول (ديسمبر) ١٨٢٥ ذلك المربع في ساحة مجلس الشيوخ (١) .

ان اعادة النظام القديم ، التي اجريت تحت اشراف التحالف المقدس ، قد مست ، بالدرجة الاولى ، الوجه السياسي للحياة الاجتماعية لاوروبا ذلك العهد . الا ان اعادة النظام القديم كانت عاجزة عن الحيلولة دون نمو وتطور النظام الجديد للعلاقات الاجتماعية ، نظام الرأسمالية .

واذا كانت الحركات الاجتماعية في القارة الاوروبية التي كانت تسجل تحولا بوجوازيبا للمجتمع ، ذات صبغة ديمقراطية بوجوازية او ديموقراطية ثورية ، بصورة اساسية ، فقد كان عامل آخر قد بدا يظهر في بريطانيا ، هذا البلد الذي كان حينئذ اكثر تطورا من الناحيتين الصناعية والاجتماعية على حد سواء : ان المعارك الطبقة البروليتاري كانت قد بدأت هناك فعلا . وقد لاحظ انجلز قائلا : « لم يكن نمط الانتاج الجديد الا في بدء فرعه الصاعد . كان لا يزال هو ، بعد ، نمط الانتاج الطبيعي ، الممكن الوحيد في تلك الظروف . لكنه كان قد بدا يولد ، منذ ذلك الحين ، اختلالات اجتماعية صارخة (٢) » وبديهي ان هذه المصائب الاجتماعية كانت تنقض على فئات المجتمع غير الحائزة ، وبالدرجة الاولى على البروليتاريين ، وذلك لان الانتاج الآلي الذي كان آخذا في التطور ، والاستثمار الذي كان يزداد ازديادا كبيرا ، ونمو المدن ، جميع هذه العوامل قد غيرت تغييرا جذريا اشكال عملهم الابوية (البطريكية) ونمط معيشتهم وتفكيرهم . ومنذ مطلع القرن ، اتخذ نضال الطبقة العاملة في بريطانيا - العظمى طابعا حادا بصورة خاصة ، معلنا قدوم صراعات طبقية ضارية سوف تنفجر في مجمل القارة وتنتهي بثورة ١٨٤٨ . في ذلك العهد ، كما لاحظ بذلك كارل ماركس ... « كانت الحرب الطبقة بين الرأسمال والعمل متوفرة الى المرتبة الثانية . وفي الميدان السياسي ، كان الصراع يتجسد بالصراع بين الحكومات والاقطاعية ، الملتفة حول الحلف المقدس ، ضد جماهير الشعب ، بقيادة البورجوازية » (٣) .

ان الفكر والفن الاجتماعي الآخذين في التطور كانا يصطدمان كل يوم بظواهرات جديدة تعكس عملية انتقال الاقطاعية الى النظام الرأسمالي « الحر » . ان المجابهة مع الواقع كانت تحيل الى عدم الراي الوهمي الذي ولدته الثورة ، كان يظن ان من الممكن قيام انسجام اجتماعي في المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة . هذا المفهوم قد افلس ، اذن ، وذلك لان الرأسمالية ، بدلا من ان تولد انسانا متناسقا ، اخذت

(١) المقصود انتفاضة الديسمبريين (٢٦ كانون الاول - ديسمبر - ١٨٢٥) .

(٢) ف. انجلز - « ضد دوهرنغ » المنشورات الاجتماعية . باريس (الطبعة الثانية) ١٩٥٦ ص ٣٠٠ .

(٣) ك. ماركس - « رأس المال » الكتاب الاول - الجزء الاول - (تذييل الطبعة الالمانية الثانية)

المنشورات الاجتماعية ، باريس (الطبعة الثانية) ١٩٥٩ ، ص ٢٤ .

تولد كائنا ، فاقد الانسجام ، وبدلا من مجتمع يشكل كسلا متلاحما ، كان ينشئ مجتمعا مقسما ، ويحل محل تفاهم البشر انقسامهم ، وينقص من قدرة الشخصية التي تعيش اهتمامات مجمل البشرية جاعلا منها شخصية متمحورة حول مشاعر وافكار انانية .

كانت منظومة العلاقات الرأسمالية المتكونة عفويا تظهر في نظر الوعي الاجتماعي كميدان لنزاع فوضوي لمصالح مختلفة ومتعددة لم تكن قوتها المدمرة تظهر فقط في البراكسيس البشري (النشاط العملي الانتاجي لتغيير العالم) ، لكن كانت تحدد الحالة الذهنية والنفسية ، وطبع الانسان وكونه الداخلي الحميم .

مثل هذه الملاحظة لم تكن جديدة في ذاتها . فقد سبق ان استنتج فلاسفة الانوار الفرنسيين لدى دراستهم آلية العلاقات الاجتماعية ان المصلحة هي المحرك والدافع الذي يحفز للحركة والنشاط الاغراض والاعمال البشرية . وقد كتب هليفيسيوس في كتابه « عن الروح والفكر والعقل » ان جميع الناس يخضعون لمصالحهم الخاصة . وقد اكد هولباخ في كتابه « منظومة الطبيعة » ان مشاعر كالحب والبغضاء تقوم على اساس المصلحة ، والفائدة الشخصية . وهذه الملاحظة لم تكن تخيف فلاسفة عصر الانوار ، وذلك لانهم كما كانت الحال فيما بعد ، في نظر الفيلسوف الروسي تشيرنيسيفسكي ونظريته عن « الانانية العقلانية » (او المبررة او المدروسة) فانهم كانوا يعتقدون في وجود خير ملازم للطبيعة البشرية ، وكانوا يفترضون انه ليس حتميا ان تدخل مصالح شخصية شتية (غير متجانسة) في نزاع ، ولا ان يوسعها ان تراجع امام مبدأ المصلحة العامة . بيد ان رجال الانوار لم يكونوا يدركون ادراكا كليا الطبيعة الاجتماعية للمصلحة . لذلك فلم يستطيعوا ان يكونوا فكرة واضحة جلية عن الكيفية التي تستطيع بها المصلحة العامة ان تخضع للمصلحة الخاصة ، وذلك كان يقودهم الى الطوباوية بصورة حتمية ، لا مناص منها .

وكان الايديولوجيون ذوو الصفة البورجوازية البحث ينظرون الى صراع المصالح بصفته ظاهرة طبيعية واعتيادية . وكان النفعيون الانكليز ، وعلى رأسهم جيريمي بنتهام ، يعتبرون مفهوم المصلحة العامة بصفته تجريدا فارغا ، ووهما محضا . والواقع الوحيد بالنسبة لبنتهام ومدرسته ، كان يتمثل في المصالح الفردية التي كانت تعتبر بمثابة ضوابط و ضمانات للعلاقات المنصفة بين الناس في المجتمع . الا ان هيغل ، بتحليله بنية المجتمع الحقوقية ، قد قضى قضاء تاما على نظرية الليبراليين ذوي النزعة النفعية ، المتعلقة بدور الضبط المزعوم الذي كانت تقوم به - في ذلك الحين - المصالح الفردية في العلاقات الاجتماعية . وقد لاحظ هيغل قائلا في كتابه « فلسفة الحقوق » : « ان الافراد هم ، من حيث هم مواطنون ... للدولة والهادفون الى مصلحتهم الشخصية » لذلك اصبح المجتمع ميدان معركة في سبيل المصلحة

الشخصية ، الفردية ، وصراع الجميع ضد الجميع (تبنى هيجل هنا الفكرة التي سبق ان قال بها هوبس) ، الميدان الذي ينشب فيه النزاع حيث تتجابه المصلحة الشخصية ومصالح المجتمع العامة وحيث تصطدم في الوقت نفسه مصالح الاشخاص الافراد ومصالح المجتمع بمؤسسات الدولة . كان ذلك وصفا صحيحا تماما لخاصية النظام البورجوازي . ولكن كان النقص الرئيسي في ذلك الوصف هو عدم تفسيره لماذا قد تحوّل المجتمع الى ميدان صراع بسين مصالح شتية (غير متجانسة) . وهذا التفسير الاخير كان لا يمكن ان تعطيه سوى الماركسية وحدها ، بتحديد المصلحة بصفتها نتيجة الملكية الخاصة ، وانقسام المجتمع الى طبقات ، وبكونها التعبير عن نزاعات تناحرية مستعصية بين الطبقات ، ملازمة لذلك المجتمع الطبقي ، المجتمع البورجوازي الرأسمالي .

لقد كتب انجلز يصف الخصائص النومية المميزة لهذه المرحلة الجديدة (مرحلة الرأسمالية) للتطور الاجتماعي ، قال : « ان رفع او ارتفاع المصاحبة الى مرتبة المبدأ الذي يقيد البشرية يستتبع حتما ، وبلا مرد ، ما دامت المصلحة تبقى ذاتية ، واثانية وحسب ، انقساما شاملا وانطواء الافراد على انفسهم ، وانعزالا ، وتحول البشرية الى مجموعة من الدرات تتدافع بصورة متبادلة » . (١)

ان ارتفاع المصلحة الى مرتبة المبدأ الذي يقيد البشرية كان النتيجة الموضوعية للثورة البورجوازية ، ولوعي قيام المنظومة الرأسمالية للعلاقات الاجتماعية ، ان « النزعة الدرية » الاجتماعية كانت ، في الوقت ذاته مع توطدها ، تتسع وتؤثر بقوة على الحياة الثقافية وعلى النفسية الاجتماعية للناس في فترة ما بعد الثورة الفرنسية البورجوازية .

ان الوعي التاريخي الذي كانت تنزع اليه الرومانسية لم يمكنه القيام وتوطيد قواعده الا بمعرفة التاريخ الذي كان معاصرا له . والفن الرومانسي ، بمراقبته الحياة ، وانعاشه النظر فيها ، كان يدرك بشكل حسي تزايد ونمو النزعة الدرية (تشتت افراد المجتمع وانقسامهم وتفرقهم على اساس مصالحهم الفردية البحث) الاجتماعية ، بصفتها شيئا غير طبيعي للتطور التاريخي ، وبمباشرة اختلال . ولم يكن الرومانسيون يجعلون بعد هذه العملية تابعة بشكل مباشر لتطور المجتمع البورجوازي الذي يتصف بالملكية الخاصة . والرومانسيون بملاحظتهم النتائج وعدم معرفتهم اسبابها وعللها الحقيقية ، كانوا يبحثون عن تفسير هذه الظاهرة الجديدة في الطبائع البشرية ، بدلا من البحث عنه في الظروف التي ولدت طابعه .

لذلك فان الابداعات الاولى التي ظهرت بها طريقة الخلق الجديدة كانت في

(١) ك. ماركس - ف. انجلز . المؤلفات - غوسيو ليستيزدات - موسكو - ١٩٦١ - الجزء ٢١ - ص ٣٠٦ (الطبعة الروسية) .

الواقع دراسات مبتكرة تتميز بصفات وطبائع مطلقة ومتفردة ، او على الاقل جديدة بصورة مذهشة . ان المزيج المعقد المتعدد العناصر ، من الافكار والصور السحرية الصوفية الغامضة ، والفلسفية ، التي كانت يتصف بها عمل « هنري اوفيردنجن » لنوفاليس ، الذي تحيي فيه زهرة الرومانسية ، الزرقاوية ، عالما عجيبا ، سحريا ، محفوف بالاسرار ، بحيث تبرز من هذه الرواية ملامح تجعلها ، بشكل مباشر ذات وشائج صلة برواية « رينيه » لشاتوبريان ، و ب « اوبرمان » لسينانكور ، و « يلهام لوييل » من تأليف يتيك ، و « رسام سالزبوغ » لنوديه ، و « أدولف » لبنجمان (بنيامين) كونستان . ان السخرية ، والكآبة ، وانغلاق الروح ، والتركيز على افكار شخصية ، وحساسية شديدة جدا وغير اعتادية كانت تميز بدرجات مختلفة جميع ابطال الابداعات الرومانسية الاولى ، التي كانت ، من حيث شدة ما تعبر عنه من آلام واحزان ، والطابع الدرامي الفاجع لمفهومها عن العالم كانت تسبق بكثير - في المضمار المذكور - ابطال ادب ما قبل الثورة ، الذين كانوا يبدو أنهم ، بالمقارنة مع الابطال الرومانسيين الجدد ، يجسدون الصحة النفسية والروحية في أوج تفتحها وازدهارها .

لقد كانت طبائع ابطال اوليات الروايات الرومانسية تبدو متحررة من اية صلة بالوسط الذي تعمل فيه ، وانها تضع في المرتبة الاولى الصفات الجديدة للنفسية الاجتماعية ، هذه المزايا المشروطة بوضع تاريخي معقد وهائج مضطرب . ان ابرز ما يميز البطل الرومنطقي العزلة . فالجو الرهيب في القصر القديم حيث يقضي رينيه طفولته ، والمناظر الطبيعية المشبعة كآبة وحزنا ، مناظر مرتفعات اسكوتلندة ، والطبيعة الايطالية التي تنهار تحت حرارة الشمس الالهية ، وعواصف الاوقيانوس ، الصمت القادر للغابات البكر في اميركا الشمالية ليست الا لمصاحبة الحالة النفسية لبطل شاتوبريان ، كما ترافق مناظر الالب الصارمة الموحشة افكار اوبرمان ومشاعره . ان حياة الطبيعة المهيبة ، لم تنطبع في روح رينيه على نحو ما انعكست به بكل بطئها في قسَمات الوجه الخلقي والروحي لنتاناييل بامبو الملقب ب « الجورب الجلدي » الذي يحس بانه يشكل جزءا من الطبيعة سواء بسواء كالانهيار ومتفرعاتها ، او البحيرات المتلاثة التي تحيط بها الغابات ، التي تحميها ، في اميركا حيث قضى حياته . ولكن شخصية « بامبو » يعود الفضل في تصويرها الى القلم الواقعي الذي يحمله فيني مور كوبر .

لم تكن حياة وعادات القبيلة الهندية التي لاذ بها « رينيه » في ختام رحلاته ، ولا الحب الخاضع الذي كانت تحمله له الفتاة الهندية ، او أي شيء آخر يستطيع ان يؤثر في روحه . وليس هذا لانها قاسية كالمعدن ، بل لانها ، بكل بساطة ، عاجزة عن الاتحاد بالعالم ، ولا تفهم كيف تتم العلاقات الاجتماعية . فبين مشاعر وافكار بطل الفترة الاولى الرومانسية ومنتصفها ، يقوم حاجز ناشيء عن الانطواء على الذات ، على

هذا الانكماش - او التركيز على الأنا ، على الذات الشخصية التي تجابه العالم ، والتي يعاديه العالم . فليس لدى رينيه نظرة متشائمة الى العالم وحسب ، بل كان يتمنى ويريد ان تكون روحه تكتيفا للكائن . ان النزعة الذاتية والفردية يسيران جنباً الى جنب ، حتى الإعجاب بالذات ، جاءلا من نفسه ، بذلك ، سلفا بعيدا عن مانفرد بايرون ، التي تعجز حياته عن تلبية متطلباته الفكرية والروحية .

واذا كانت الرومانسية تعكس في شخصية رينيه سمة جديدة من سمات العصر ، وهي الانطواء على الذات ، فان رواية « أدولف » كانت تدرك النتائج الاجتماعية - النفسانية لتحويل المجتمع الى مجموعة من الدرات المتدافعة بصورة متبادلة ، نتيجة للانقسام الكبير الذي اخترق الوعي البشري . ان تأثير الوسط على افكار الإبطال في رواية كونستان وكذلك في رواية شاتوبريان هو تأثير معطى وحسب بمثابة مسلمة غير مبرهن عليها . ان بنجمان كونستان بروايته في « أدولف » ، حيث نلمح معرفة عميقة بجميع خبايا القلب البشري ، كيف ان « هذه الريبة التي تتلو ثقة كانت كاملة تماما ، والتي لاضطرارها - اي الريبة - لمهاجمة الكائن خلافا عن سائر العالم ، تعود فتمتد لتشمل هذا العالم بأسره (١) » . وكان كونستان ينفذ بعين الفنان ، في ذلك ، الى ظاهرة معقدة ، تتجاوز على نطاق واسع اطار النزاع الحميم الذي نشهده في الرواية الفرامية . الا ان كاتب « أدولف » ، بتصويره انفصال قلبيين ، والشقاق المأساوي بين عاشقين اللذين لا يستطيعان لا البقاء معا ولا الانفصال ، لم يكن يقوم بسوى دراسة التطورات التي تصيب مشاعر بطله ، وذلك لانه كان يفترض ان الظروف لا شأن لها الا قليلا جدا ، وان طبع الشخص هو كل شيء » (٢) . في هذه الناحية كان كونستان ينفصل عن الواقعيين الذين كانوا يجهدون ليعرفوا بشكل اعمق واوسع الظروف والطبائع ، ورؤية وحدة هذه الظروف والطبائع بابرار تفاعلها المتبادل وترباطها وايضاح بدايتهما . ولكن على الرغم من فقر الخلفية والاساس الاجتماعيين لرواية « أدولف » ، فانها ، بمواصلتها تقاليد النشر النفساني لواخر القرن الثامن عشر ، كانت تعد النزعة النفسانية للنشر الواقعي .

ان كونستان ، بتصويره عواقب انعزال الناس ، لم يكن يدرس ، بصفته رومانسيا حقا ، الجذور الاجتماعية للظاهرة ، حاسبا ان اسباب العزلة قائمة فسي الخصائص الخلقية والمعنوية للطبيعة البشرية . لذلك كان يعتبر ان العزلة يمكن استبعادها في المستقبل بالتربية الخلقية والمعنوية للبشر ، وقد جادل في كتابه « عن الدين » مفاهيم النفعيين وممثلي عهد الانوار (وهيلفيسوس منهم ، بخاصة) اللذين كانوا يفسرون سلوك الانسان بالفائدة او المنفعة المقصودة ، العقلانية . وباعتبار بنجمان

(١) بنجمان كونستان ، « أدولف » باريس - منشورات جورج كريبه Grés وشركاه ، ١٨٥٢ ، ص ١٢

(٢) المرجع ذاته - ص ٢٤٢ .

كونستان أن المثل الأعلى للمجتمع المؤسس على هذه المبادئ لا يمكن أن يكون سوى الانتاج الصناعي أو «... جماعات النحل الحسنة التنظيم». وكان كونستان يعتقد أن مثل هذا المجتمع لا يمكن أن يكون مستقرا وطيد الأركان، نظرا لأن تنفيذ مبادئ الربح أو المنفعة المقصودة العقلانية تؤدي إلى كون تأثيرها الطبيعي هو أن يصبح كل فرد هو مركز ذاته. والحال، فحين يكون كل شخص مركز ذاته، يكون جميع الناس منعزلا أحدهم عن الآخر (١). ولكن كما لاحظ ستندال عن حق: «فإن كثرة الفرنسيين يحسبون أن هذه الفلسفة تؤكد ما تمام التأكيد التجربة اليومية». ولم يكن هجوم كونستان الجدالي إلا برهانا واضحا على اتساع النزعة «الدريسة الاجتماعية».

ولدى تصوير كونستان عواقب عزلة الناس، فإنه، بصفته رومانيا حقا، لم يكن يدرس الجذور الاجتماعية للظاهرة، اعتقادا منه بأن أسباب العزلة موجودة في الخصائص الخلقية للطبيعة البشرية. لذلك كان يعتبر أن العزلة يمكن استبعادها من الحياة بواسطة التربية الخلقية للبشر وقد جادل في كتابه «عن الدين» المفاهيم النفعية كما ناقش «مفكري عصر الأنوار» (وهيلفسيوس منهم، بخاصة) الذين كانوا يفسرون سلوك الإنسان بالكسب أو بالمنفعة المتقصدة. وكونستان، باعتباره أن المثل الأعلى للمجتمع المؤسس على هذه المبادئ لا يمكن أن يكون سوى الانتاج الصناعي أو «... مجتمعات النحل الحسنة، التركيب»، كان يعتقد أن مثل هذا المجتمع، ليس بوسعه أن يكون مستقرا ذلك لأن تحقيق مبادئ فلسفة الكسب أو المصلحة المقصودة بعد انعام فكر إنما تؤدي إلى «تأثير طبيعي وهو أن تجعل من كل فرد أن يكون هو، هو مركز ذاته. ولكن حين يكون الأمر كذلك فإن الجميع يفدون معزولين» (٢).

لكن الأمر يصح على نحو ما لاحظته ستاندال بحق هو أن «أكثر الفرنسيين يرون أن هذه الفلسفة تؤكد صحتها تماما التجربة اليومية» وبالتالي فإن لهجة كونستان الاقتحامية في الجدل لم يكن من شأنها سوى تقديم أدلة مقنعة وأمثلة توضح اتساع نطاق النزعة «الدريسة الاجتماعية».

وواضح أن جميع أشكال الوعي والأيديولوجية قد تأثرت بعملية التطور تلك. فإن فيخته لدى بناء مذهبه الفلسفي قد انطلق من مبدأ الـ «أنا الفاعلة المطلقة التي تحدث نشاطها أو تحققه في «أنا» تجريبية، أي في الذات أو الإنسان المفرد التي

(١) بنجمان كونستان - «عن الدين»، من حيث أصله ومنشأه، وأشكاله وتطوره» بروكسيل، ١٨٢٨، الجزء الأول، ص ١٩، ٢٠.

(٢) ب. كونستان: في كتابه «عن الدين، الخ» روكسل، ١٨٢٤ الجزء الأول الصفحتين ١٩ - ٢٠. رقم الصفحتين بالأرقام الرومانية: ١ × - × ×

تعارض أناه مع اللاأنا التجريبية ، مع العالم القائم خارج التجربة الذاتية .
وقد يبدو هنا أن فيخته يقصر مفهوم ال أنا المطلقة ، بصفتها قوة فاعلة ، خلاقة ،
أو بكونها مبدا أعلى ، أقول يبدو أنه يقصر ذلك المفهوم على التجربة ويحصرها في نطاق
الفرد وحسب ، وفعلًا ، كان فيخته يجعل شيئًا مطلقًا من تجربة الإنسان المفرد الذي
يحس بأنه ذرة من الكون ، كما كان شأن الفيلسوف بالنسبة إلى إدراكه الحسي للعالم
الذاتي الذي يمتد ليشمل مجمل العالم ، وبذلك يجهد صاحب « خطاب إلى الأمة
الألمانية » لتكبير نطاقه اللدني بحيث يستوعب أبعاد الكون .

أما « بطل بايرون » ، ذلك الرفض الغاضب للمفهم كبرياء والسلي يكافح ضد
الجميع باسم حقه الفردي ، محاطًا أي « بطل بايرون » بهالة من الأسرار والغموض
يضاف إليهما عدااء الناس المحيطين به ، وذلك الذي يدوس بقدميه القوانين والمعايير
الخلقية التي يعتبرها اختيارية بالنسبة إليه ، لكنها الزامية لجمهرة البشر الباقين ،
لسواد الناس ، فيركز في شخصيته سمات الوعي الناشئة عن تفرق البشر المتزايد فان
« جيلو ورولا » شخصيتان تتصفان بالقوة والصلابة ، تدخلان في صراع ضد المجتمع
لكن كفاحهما فردي الطابع وهو بذلك يبرز الاختلاف بين هذا النمط من الإبطال ،
بصفته حاملًا لخصائص اجتماعية نفسانية جديدة من الوعي الاجتماعي وبين شخصيات
من المتمردين الذين أبدعهم الجيل الأدبي السابق الذي تكون أثناء تطوّر العملية
الثورية المتوجة بالثورة الفرنسية . فإذا كان الشيء الأساسي الجوهرى في معتقد
« بروميثوس » الذي كان يقاتل الآلهة حبا بالبشرية وعطفًا عليها ، والذي اعتمده
« غوته » وسيلة فنية للتغنى بتعطش الإنسان إلى الحرية هذا التمتع الطبيعي والذي
يرقى إلى عصور لا تحدها الذاكرة ، بحيث يقدم البطل الإغريقي حياته قربانًا لذلك
الحب والكفاح ، فان « أبطال بايرون » يضعون فوق كل شيء إرادتهم الخاصة
ورغباتهم الذاتية . وكان « كاليب وليامز » ، بطل الكاتب « غودوين » ، ما قبل -
الرومانطى ، ينكر بعزلته المجتمع الجشع الذي يتخبط بدناءة وسط الموبقات وأعمال
الظلم التي يمارسها ، فيعارضها الكاتب بابرارز مصالح الفئات المضطهدة من سواد
الناس وعامتهم . وبانتقاد « غودوين » نظام العلاقات المؤسس على الملكية ، وإنكاره
هذا النظام فإنه كان يقترب من الأفكار التي كان يطرحها الاشتراكيون الطوباويون
ويوضحونها ، كان « أبطال بايرون » الرومانسيون يتواجدون ويتحركون خارج المجتمع
وفي ما وراء هذا المجتمع ، فلا يجابهونه إلا بصفاتهم أشخاصًا أفرادًا . فهم في هذا
شأن بعض شخصيات « شارل نوديه » وكلهم متمردون دون أهداف واضحة أنهم
أقوياء ولا شك لكنهم يحولون قوتهم وهم في عزلتهم إلى حلم بسعادة البشر ويتوصلون
عند خاتمة تأملاتهم في مسيرة التاريخ إلى الاستنتاج التالي : « ... أن المساواة التي
هي هدف أمنيائنا كلها وثوراتنا جميعها ، ليست ممكنة فعلًا إلا في حالتين من حالات

الانسان : العبودية والموت » (١) ذلك ما قاله « شارل نوديه » على لسان بطله « جان سبوغار » ، في القصة التي تحمل هذا العنوان ، هذه النزعة التشاؤمية تنبع من التجربة المباشرة وتؤكد ممارستها الحياة . ونظرا لان التحول الاجتماعي في الفترة التي تلت الثورة لم تعد على الانسان بأي خير ولم تملأ ايامه بالسعادة ، وبما ان المجتمع ، الذي كانت قد بدأت تعمل فيه بقدرة جبارة بقدر ما هي عديمة الرحمة ، لا مرّدها لها ومتنامية باستمرار ، قوانين المزاخمة الرأسمالية ، أقول : بما ان ذلك المجتمع كان يجابه الانسان بصفته ميدانا معاديا له ، فكان من الطبيعي تماما ان تطرح امام الرومانسية مسألة المحتوى الموضوعي للتقدم التاريخي واتجاه هذا التقدم . لم تكن الرومانسية تكتفي بأن تعبّر عن التغيرات التي حدثت في الوعي الاجتماعي بعد الثورة . بل انها باحساسها بحركية الحياة وطبيعتها المتغيرة ، وتعبيرها الجديد عن ذلك دون اغفال تصوير تغير المشاعر الانسانية تبعا لم يحدث في العالم من تغيرات ، بل ان هذه النزعة الادبية الجديدة بتحديداتها آفاق التقدم الاجتماعي واعمالها الفكر فسي هذا الميدان قد آل بها الامر على نحو حتمي ، الى التاريخ ، بحيث أخذت تستمد منه براهينها وتجهّد لمعرفة الماضي تنبؤا بالمستقبل .

ان الرجعية الاقطاعية التي حاولت ان تكبح وان توقف حركة المجتمع السائر في طريق التطور البرجوازي قد افرزت منظريها وفلاسفتها الذين جعلوا يبحثون في ماض قريب ، ذي حكم مطلق ، عن نموذج يخدم الاقطاعية في مقبل الايام . ف « آدموند بورك » صاحب كتاب « تأملات في الثورة الفرنسية » يجابه الواقع البرجوازي بلوحة غنائية خيالية صافية الاديم يزعم انها تمثل العالم الاقطاعي الذي يرى فيه الكاتب تجسيدا للنظام وللتناسق الاجتماعي . ان « بونالد » ، و « جوزيف دي ميستر » ، و « كاف هالر » ، المؤرخ السويسري ، مؤلف كتاب « احياء العلم السياسي » قد حددوا بدقة مجموعة الافكار التي يستند اليها اركان الرجعية الكشنر . فان اكثرهم نشاطا ودثبا ، وهو « جوزيف دي ميستر » قد تصدى في غضب شديد لمقارعة الفلاسفة المادية ، والمفاهيم الاجتماعية السياسية برجال « عصر الانوار » ، وهاجم « روسو » بعنف وذلك كلة نجده في كتابات « دي ميستر » المفعمة بحقد ارسطراطي اسود على الشعب ، والثورة ، والتقدم ، والحرية ، نخص بالذكر من هذه الكتابات : « رسالة عن البابا » ، ودراسة عن فلسفة باكون » ، و « امسيات سنت - بطرسبورج » . ولا نجد بين المفكرين من تجاسر على مثل هذا الهجوم الذي شنه « دي ميستر » سوى « نيثشه » في كتاباته المسعورة ضد « روسو » . لقد كان « ميستر » يجابه التحويل الثوري للمؤسسات الاجتماعية ، وسيادة الشعب ، بمبدأ الحكم الملكي المطلق ، الحائز على رضى الدين والكنيسة الكاثوليكية وبركتهما ، واجلالهما . وقد وصل الحد

(١) شارل نوديه : « جان سبوغار » ، باديس ، ص ١٤٠ .

بـ « جوزيف دي ميستر » ، في كيله المديح لحكم قوي قادر على كبح الشعب بشدة ، الى تمجيده نظام محاكم التفتيش بصفته مؤسسة سياسية - دينية ترعى روح المواطنين وسلوكهم الاجتماعي مع مراقبتها ، بل الى حد اعلان شرعية العنف أساسا للنظام المدني ، والجلاد سنداً حقيقياً للدولة ، وانساناً جديراً بالاعجاب . ولكن اذا كانت تخريجات النظرية الرجعية او الدفاع الدوغمائي المتحجر عن النظام الملكي على نحو ما فعل يونالد يشهدان باحتدام الالهواء السياسية ويلبيان مطالب الرجعية الاقطاعية ، فانهما لن يكونا يستجيبان البتة بروح العصر ، وذلك لانهما كانا غيبين ، ميتافيزيقيين . اذ لم يكن لدى التاريخ حين اذ اية رغبة في العودة الى الوراء وكانت مسيرته الحتمية التي لا مرد لها تحسها جميع فئات الوعي الاجتماعي . وحتى الرومانسيون المحافظون - وهذه احدى مفارقات الحياة الفكرية في مطلع القرن التاسع عشر هذا - ، الذين كانوا يرفضون الواقع الجديد ما قبل الثوري ، ونظام العلاقات الرأسمالية التي كانت قد تكونت ، يلجأون الى التاريخ ، لسدى مجادلتهم ممثلي الايدولوجية البرجوازية ، وهم بمقارنتهم بين الماضي والحاضر كانوا يعززون ولو بشكل غير مباشر فكرة التطور .

وهكذا نجد ان انجلز يبدي ملاحظة ، في رسالته الى « ميريخ » حيث يتحدث عن المفاهيم الاجتماعية الخاصة بأحد ممثلي « المدرسة التاريخية » (١) مبدياً ملاحظة تصف الخصائص المميزة للمفاهيم التاريخية عند الرومانسيين المحافظين : « لكن المدهشة جدا في الامر هو ان التطبيق الصحيح للتاريخ ، عندهم ، يظهر في صيغته **المجردة** ، في حين انهم الاكثر تشويها للتاريخ ، نظرياً وممارسة ، على حد سواء (٢) » . ان « شاتوبريان » قد وضع شخصية « رينيه » بقوة مُجذراً لها في روايته « قوم الناتشييه » ، حيث يصف حياة الهنود في اميركا الشمالية ، في حين انه قد جهد في مؤلفه « الشهداء » ، وهو ملحمة رومنسية تكاد تكون لا متناهية ، لابداع لوحة تشمل عالم المسيحيين الاوائل ، وما لاقوا من مأس في سبيل معتقدتهم ، كما صور الكاتب الفرنسي في روايته هذه ، وغيرها ، اصطدام الرومان بالجحافل البربرية ، وقد ادرج في قصته الرفيعة البيان ، لوحات تضج بالحياة ، واصفا ما طرا على عادات العالم القديم وتقاليده ، من تغير بتأثير ثقافة جديدة ، هي الثقافة الفرنسية ، التي ستغدو بديلاً عن الثقافة السابقة ، وتحل محلها . ان قصص « الشهداء » التي كتبت تمجيداً للكاتوليكية ، دعامة النظام القديم ، هي عمل رائع لا بسبب طابعها التبشيري

(١) وهي مدرسة اسسها الاقتصاديون الالمان (ويلهلم دوشر ، وبيرونو هيلدبراند وكارل كوايس خلال الاعوام - ١٨٤٠ - ١٨٦٠)
(ملاحظة من المترجم)

(٢) لك. ماركس ف. انجلز ، المؤلفات « غوسبوليتنزات » ، موسكو ، ١٩٥٥ ، الجزء الثاني ، ص - ١٣٦ (الطبعة الروسية) .

السياسي ، بل بما حققه هذا العمل بادخاله فكرة التطور ، الى ميدان الجمالية ، بحيث ولج ميدان التاريخ الذي غدا بدوره في رواية الكاتب الفرنسي موضوعا وهدفا جماليين .

في أعمال الرومانسيين المحافظين الالمان ، كان التاريخ يصبح هو أيضا ، موضوعا للدراسة والتصوير الفني . فكان الرومانسيون الالمان بتلبيتهم متطلبات نضال التحرر الوطني ، يولون انتباها فائقا جدا لأعمال الإبداع الشعبي ويعتبرون الفولكلور أجمل تعبير عن الروح الوطنية والقومية . فان قصة : « البسوق العجيب » ، بقلم « أرنييم وبرينتانو » ، وحكايات الأخوين « غريم » ، هي الشهادة على ما كانت توليه الرومانسية من اهتمام عميق بالفولكلور . لقد حلّ عند الرومانسيين محل الاهتمام ، بموضوعات مستمدة من ، العصر القديم ، الاغريقي والروماني ، شغف بالفن القوطي ، والباروكي ، وبأدب النهضة ، وفي المحل الاول بأعمال شكسبير . وهكذا فان دراسة الرومانسيين ، للفولكلور ، كان يسير جنباً الى جنب ، مع دراسة العادات والتقاليد ، ونوع حياة مختلف العصور ، التي انعكست صورها في الحكايات والاساطير الشعبية .

وكان كتّاب الحركة الرومنطيقية ، يبدعون في اداء الرنق التاريخي للارمنة الغابرة ، كما نرى مثلاً ذلك في كتابتهم عن المانيا ، بعد حركة الإصلاح ، مما نجده في رواية أرنييم « حرس التاج » أو في الوصف الذي قدمه « هوفمان » في صيغة مثالية ، لحياة حرفيي المانيا القديمة ، بيد ان اهتمام اصحاب تلك النزعة ، الالمان بالتاريخ ، كان أيضا ذا طابع تجريبي ، أي ، محدود ، فكريا وفنياً . ان الرومانسيين ، في تأكيدهم بالحاح ، على الفرق بين الماضي والحاضر ، وعلى التغيرات التي تحدث في سياق التاريخ ، لم يكونوا يعرفون طبعاً ، المسببات التي تحكم حركته ، لذلك كانوا يتصورون الماضي والحاضر ، بروح صوفية ، تعطي صورة تقريبية ، أي غير واقعية ، عن المنازعات الاجتماعية في عصرهم فكان لانتقادهم ، الرأسمالية ، طابع اخلاقي بحث : فهم بادانتهم صفات الوعي البرجوازي الانانية ، كانوا يصبّون لعنائهم بشكل عاطفي مؤثر ، على قوة فعالية الذهب ، وتأثيره المفسد للروح الانسانية . وباحساسهم بعداء الواقع الرأسمالي الآخذ بترسيخ ركائزه ، هذا العداء الموجه للانسان ، كانوا ينسبون لقوى ذلك الواقع الفعالة ، طبيعة شيطانية ، غافلين بذلك عن أن القوة المناهضة للانسان ، والتي كانت تبدو لهم ، من الخوارق ، فضلاً عن شيطانياتها ، لم تكن في الواقع سوى « ... المجتمع البرجوازي ، مجتمع الصناعة والمزاحمة الشاملة ، والمصالح الخاصة التي تسعى دون ضابط ، ولا كايح ، لتحقيق افراضها ، انه مجتمع الفوضى ، والنزعة الفردية ، في حياة الطبيعة والواقع والفكر ... » (١) .

(١) ل. ماركس : « المؤلفات الفلسفية » ، باريس (مكتبة شليخر القديمة) (الناشر الفرد كوست)

ج ٢ ، ص ٢١٨ - ٢١٩ .

كان الانتقاد الواقعي للتناقضات الاجتماعية ، يبدو للرومانسيين اللسان انتقادا غير واقعي ، فكان ذلك يؤدي بهم ، لدى تصور التاريخ المعاصر ، بشكلكه الملموس ، الى تشويه ذلك التاريخ . فابطالهم الحالمون كانوا يدركون الواقع ادراكا حسيا ، في ضوء منظورين : في شكل خيالي اعجوبي سحري ، هذا من جهة ، وفي مظهر مبتدل يومي ، من جهة اخرى ، فكان الموظفون المنتصفون بقصر بالتحديق وقصر النظر ، والعائشون في الولايات الالمانية البيروقراطية الصغيرة ، يتحاونون بشكل عجيب ، فيصبحون في جو آخر هو جو النزعة الحسية المشددة الرومانسية ، سادة يتحلون بنوايا حسنة ، ويحكمون قوى الطبيعة ، العفوية . فكان البطل المشحون برغبة مضطربة في الاغتناء ، يبيع قلبه الحي المنفتح النابض ، بمواطف الوجدان ونبل الالم والعدا ، يبيعه الى أحد الابالسة ، متلقيا عوضا عنه قلبا اجمد حسا من الحجر . كما ان الجثة المنبعثة من قبرها ، كانت تلتحق بالعمل في مصنع او متجر ، مدخرا في قبره ما كان يكسبه من ذهب . كما ان الجزيرة كانت تتحول بمعجزة الى قرم ، قسوي البأس ، يملك قدرة العثور على الذهب ، والكنوز الدفينة ، وهكذا كان يجتذب اعجاب عليا القوم وعطفهم ، ويقوم بدور مهم في العالم . ان كل هذه التصورات الخيالية العجائبية ، على ما فيها من نفحة ساخرة او شاعرية ، كان فعلها يقتصر على التعبير بشكل تقريبي ، عن عمليات التطور التي كانت تهر ، بعنف ، عالم ما قبل الثورة ، اضاف الى ذلك ان النزعة الادبية هذه ، كانت شهادة بأن اغفال الواقع هو التربة الايدولوجية الصالحة ، لظهور اشكال فنية غير واقعية ، بما فيها الفن الرومانسي .

ان الرومانسية الالمانية ، الفاقدة الحوافز الثورية والتي ترعرعت وتطورت في جو من المصالحة الاجتماعية ، بين البرجوازية والرجعية الاقطاعية والتي لم تكن تتميز الابصيرة غير مباشرة ، تفره اشكال الحياة الاجتماعية ، لم تستطع ان تنفذ الى صميم الاسس المادية لحركة التاريخ ، تلك التي ادركتها بشكل اوضح بكثير الرومانسية الثورية .

في حين ان « بايرون » الذي كان عمله ، يبلور الحالة الذهنية ، ومفاهيم الديمقراطيين الاوروبيين المناضلين بطرائق ثورية ، ضد المحاولات التي كانت تقوم بها الرجعية لوقف حركة الشعوب تحررا من مخلفات النظام الاقطاعي ، قد استطاع ، اي بايرون ، (حتى في قصائده التي يقتصر ابطالها على الاحتجاج الشخصي الفردي) ، استطاع ان يتطرق الى منازعات عصره الاجتماعية الواقعية التي كانت تمكس اصطدام المصالح ، وهو اصطدام كان يسبب المجابهة بين الشعوب من جهة ، والاقطاعيين والحكومة الملتفة حول الحلف المقدس .

ولدى تحليل نسبة القوى الاجتماعية اثناء الحروب النابليونية استطاع بايرون ان يدرك طبيعة العملية التاريخية ، عالما اكثر فاكثر بأن الجماهير الشعبية التي كانت

تتحمل كل عبء التقدم كما يظهر هي القوة المحركة للتاريخ . لقد نجح بايرون منذ ملحمة « أسفار تشايلد هارولد » في التقاط الطابع التناحري للعلاقات الاجتماعية وتأكيد على التباين بين مصالح الشعب الاجتماعية ، مصالح الجانب الأشد فقرا والاكثر تعرضا للاضطهاد في المجتمع ، وبين مصالح الحكام اللامبالين بحاجات الشعب الحقيقية وآلامه . ان امثال هذه الومضات الخاطفة المزوجة باحتجاج سياسي ضد الاستعباد القومي للشعوب ، وبالنضال في سبيل حرية الانسان المسحوق بالرجعية والمدمجة كذلك بانكار غاضب للحكم السلطوي ، كل ذلك كان يوسع المضمون الاجتماعي لشعر بايرون مما دفعه حتما الى الاقرار بالمقومات التاريخية لحركة التطور ممهدا بذلك انتقالها الى المفاهيم الواقعية . وكان هذا المنعطف قد غدا صعبا بفعل افكار اليأس ونزعة التشاؤم الشمولية النابعة من الطابع الفردي لتمرّد بايرون ، ومما كان لديه من وعي ، بأن قوى الشخص المنعزل عن المجتمع غير كافية لتغيير هذا المجتمع . وحين كتب الشاعر « شيلتي » في قصيدته الحوارية « جوليان ومدالو » : « وانا (أليس من الحكمة دائما استخلاص افضل ما في الشر من تجربة مضيئة ؟) كنت ادحض السقوط بحجة في الدهن . لكن الكبرياء كانت تضيء دائما على رفيقي ذاك أشد مظاهر الأشياء حلقة » (١) .

فقد كان يحدد بصورة صحيحة جدا الفاصلة بين مفاهيمه ، وآراء بايرون الاجتماعية ، فاذا كان المستقبل في نظر « شيلي » يضيع طي الظلمات ، واذا كان قد بلغ به الامر في قصيدته « العتمة » او « السماء والارض » الى فكرة عبثية آلام البشرية ونضالاتها في سبيل الحرية ، فذلك لان هذه الافكار اليائسة كانت تفتدي من حالات ضعف الحركات الثورية في مطلع القرن التاسع عشر . ولم يكن رجال حركة الفخامين (الكاربوناري) الايطاليون والفرنسيون ، واعضاء حركة (توجينباند الالمان) ، والنبلاء الروس الذين قاموا يناهضون الحكم الفردي الاستبدادي ، يتصورون الثورة بصفتها انتفاضة شعبية جماهيرية بل كانوا يحسبون ان التغيير الثوري الجذري وتصفية الحكم المطلق هما نتيجة نشاط جمعيات سرية ، وهو وهم عميق الجذور ، كان ضحيته ايضا ثوريو الجيل التالي أمثال (مازيني ، وبلانكي وصحبه ، واعضاء الجمعية السرية الروسية « نارودنايا فوليا ») . ان النضال الذي خاضه القائلون بالنشاط التأمري ضد الحكومات ، قد اسقط ضحايا لا عد لها ولم يعط الا نتائج هزيلة ، وذلك لان هذا النضال لم يكن يستقطب الجماهير الشعبية التي هي وحدها القوة القادرة على تغيير النظام الرجعي القائم .

ولقد شهد بايرون اكثر من مرة الهزائم الفاجعة للثوريين الاوربيين فترك مرأى هذه الاخفاقات الاليمة ، آثار ندوب عميقة في وجدانه . وكان بايرون ، شأن جميع

(١) شيلي : « الانار الشعرية » ، باريس ، ١٨٨٦ ، ص ٢٧٣ .

الرومانسيين ، الثوريين في ذلك العهد ، يرى ان النشاط الفردي للانسان هو المحرك الاساسي للتطور الاجتماعي . لكن بايرون مع اقراره بأن المجتمع البرجوازي غير قادر على تحقيق المطامح الاجتماعية للانسان في الحرية ، وبقاء الشاعر في الاطار الذي حددته الطريقة الرومانسية ، لم يتمكن من تعيين الاسباب والظروف الموضوعية التي كان بوسعها الاسهام فعليا في التحقيق العملي لهذه المطامح . وكان يقبل ، نظرا لثوربته فكرة التطور والتغيير ، وفكرة تجدد التاريخ ، وقد عمل بايرون في خدمة هذه الفكرة بكل ما في مواهبه من قدرة ، مهيبا بالبشرية للتحرر من جميع اشكال الاستعباد القائمة . وفي الوقت ذاته ، لم يعد بايرون يعلق اي امل على المستقبل ، بل غدا يعتبر التاريخ عملية تطور مأساوية في الاساس ، وذلك لان ما كان ينتظر البشرية في خاتمة المطاف ، لم يكن هو مملكة الحرية ، بل عالم من الفوضى المطبقة واليأس . ولم يكن باستطاعة بايرون الخروج من هذا المازق الايديولوجي ، الا بتجاوزه الطابع الرومانسي الفردي النزعة لشعره ، ولتحقيق ذلك كان عليه ان يبدأ بالعمل الذي كان قد اضطلع به واقعيو الماضي ، أي دراسة تأثير البيئة والظروف على الانسان ، ودراسة العوامل الموضوعية التي تحدد مصير الانسان ليس فقط بصفته فردا وانما بالاحص من حيث هو انسان منظور اليه في اطار المجتمع بمجمله . بهذا الدافع كتب الشاعر عملية الشعريين الطويلين « بيبو ، ودون جوان » ، كما كتب قصائده الانتقادية اللاذعة لواقع مجتمعه في عشرينات القرن التاسع عشر ، ومن هذه القصائد : « عصر البرونز » « بمثابة مثال » ، تلك الكتابات التي كانت تبعث في الادب الانكليزي التقاليد الواقعية ، بعد فترة من خنقها . لم يكن « شيلتي » يعرف هذا التناقض الايديولوجي ، وذلك لان شعره كان يستند الى قوى اجتماعية ، بخلاف ما كان يؤسس عليه بايرون . علما بان هذا التناقض قد دشن النهج الذي قدر للفن الاشتراكي في القرن العشرين ان يتخذة اساسا له .

ان « شيلتي » بعدم اقتصاره على اعتبار نفسه فنانا وحسب بل انه مصلح اجتماعي ايضا ، قد توصل نتيجة لتأملات في مجتمعه ، الى ان يفهم ايضا الطبيعة المتناقضة التناحرية لهذا المجتمع ، ومنذ ان ادرك ان مصادر هذه التناحرية قائمة في تفاوت الملكيات ، فقد ربط نهائيا عمله الشعري بمصالح الفئات الاجتماعية الاشد بؤسا والادنى مرتبة ، وجعل شعره يفصح عن الافكار الاجتماعية ، المولودة في احشاء حركة الجماهير المضطهدة . ان افكاره وشعره ، كانا يهدفان للبحث باستمرار عن « شروط الحياة الاجتماعية ، والخلقية ، والسياسية الافضل » من تلك التي كان يقدمها للانسان نظام العلاقات الرأسمالية ، ان ما كان يدفع « شيلي » الى البحث عن مكان اجتماعي مجاوز لما هو خلقي ، وما يتعلق بالفلسفة الاجتماعية للمجتمع المؤسس على الملكية ، كان هو ذاته يدفع « روبرت اوين » الى ان يعنى بادىء بدء بنشاط

اجتماعي مجدد جذريا في « نيولانارك » ثم الانتقال بحزم وتصميم الى الشيوعية، وهو موقف الطبقة العاملة البريطانية . ان التقدم الرأسمالي المرتبط بالنمو المتزايد للانتاج الآلي ، الذي طبع بداية صراع البرجوازية البريطانية في سبيل السيطرة على العالم ، كان يتحقق على اساس استثمار لا رحمة فيه ، للشعب ، والبروليتاريا ، واستعبادها اقتصاديا ، وضرب معنوياتها ، وهي سمات لاحظها « شيلتي » مبكرا جدا . لذلك فان الموضوعات الانسانية النزعة التي تسري في شعرة ، كانت ترتبط وثيقا بانتقاد المجتمع البرجوازي ، الى حد انكاره التام . فمند « اعلان الحقوق » وهو بيان نضالي حقا (منيفستو) يلاحظ عند « شيلي » بدور تفكير اشتراكي . وفي احدى قصائد صباه ، وهي بعنوان : « الملكة ماب » نتميز فكرة التطور مندرجة بوضوح في التاريخ الذي يعتبره الشاعر عملية التحرر الانساني من الرق بأنواعه ومن الآلام والنكبات والشقاء ، التي يفرضها عليه عالم الملكية الخاصة . وتصبح نزعة التفاؤل التاريخية ، الصفة المميزة الاساسية لشعر « شيلتي » وتميزه بتحديد جلي عن الفن الرومانسي ، المعاصر له ، هذا الفن القائم على اساس مفهوم عن العالم ، متشائم جدا ، وهو لا يفوت « شيلتي » ان يلاحظه على كل حال . يقول : « ... لقد كان ادب عصرنا هذا مشوبا بياس النفوس التي ابدعته . فان الدراسات الغيبية (الميتافيزيقية) والابحاث في ميدان المسائل الخلقية والمعرفة السياسية لم تخرج عن كونها ، محاولات لبعث الاوهام الميتة والسفسطات من نوع حماقات « مالتوس » ، على امل رعاية جانب مضطهدي البشر ، ومخاطبتهم بلغة الانسانية والخلود ، بدلا من مقارعتهم بالسيف والدم . لقد كانت آثارنا الادبية والسياسية مدلهمة بنفس الكآبة الميتة وكان كدبا ونفاقا لكهنة يعناشون من احراق عظام الموتى والاحياء . اما الآن فقد جعلت البشرية تخرج من سباتها الطويل . واعتقد انني احس بتغير بطيء تدريجي صامت (١) » .

لقد كان لتفاؤلية شيلي هدف ، وذلك لانها لم تكن تكتفي بأنها وليدة امل في تحرر ثوري للشعب ، بل كانت مؤسسة على يقين الشاعر : المقتنع بأن تطور الحياة خاضع لفعل القانون التاريخي .

فاذا كان الفن الرومانسي ، يتصف بنزعة ارادية ، ظاهرة تماما في شعر بايرون ، واذا كانت روح البطل غير المنضبط ، تعتبر لدى الرومانسيين تعبيرا عن حريته الصميعة ، وعن استقلاله ، عن أي تأثير مجتمعي على روحه فان مثل هذا المفهوم كان غريبا عن شيلي الذي يستطيع ان يقول قول ليبنتس ، ان جوهر هذا المفهوم يتلخص في ما يليه : الناس يعرفون ميولهم ومطامحهم ، ومع ذلك يستمرون في جهل الاسباب الخارجية التي استثارها .

(١) شيلي بيرسي بيشي ، الاممال الشعرية الكاملة في ثلاثة مجلدات ، المجلد الاول لندن ١٨٧٨ ،

ص ، ٢٧٣ - ٢٧٤ .

والشاعر شيلي باقراره بقدرة الضرورة ، قد حقق خطوة واسعة في استيعاب القوانين التي تحكم تطور الطبيعة والمجتمع . وقد توصل ، طبعا ، الى الاستنتاج بان قوانين الضرورة تشمل عملية التطور التاريخية ، وبالتالي ، فان عمليات حلول اشكال اجتماعية محل اشكال ثائية ، تلك التي تطبع مجرى التاريخ ، ليست جائزة او محتملة الحدوث بل هي حتمية لا مرد لها . لذلك لم تكن الثورة الفرنسية بتصفيتها النظام القديم انفجارا مباغتاً ، غير منتظر ، للاهواء السياسية ، كما لم يكن تجاوزا اهما عن اخطاء البشرية ، كما كان يدعي ذلك ايدولوجيو الرجعية ، بل كانت الثورة الفرنسية على وجه التحديد ، مرحلة ، ضرورية من مراحل تطور البشرية ومسيرة التقدم . وهذا النظام الاجتماعي الذي نهض ، بدوره ، على انقاض الاقطاعية يتصف بالجور والجشع والعجز عن تلبية حاجات الشغيلة ومتطلباتهم ، لذلك لا بد ان يحل محله نظام آخر مؤسس على مبادئ الحرية والعدالة . هذه الافكار تأخذ مجراها في قصيدة شيلي الطويلة « ثورة الاسلام » وتهيمن على شعره جاعلة منه بشيرا بالفرن الاشتراكي . ان الانتقاد الضاري الذي يخضع له شيلي المجتمع الراسمالي في رسائله الهجائية وأشعاره ، وفي كتابته الموجهة ضد الطغيان ، ذلك الانتقاد يتعزز بالتعبير عن حتمية الفناء العلاقات الاجتماعية القائمة ، وحتمية الحركة الدائبة التي تنقل تاريخ البشرية من الرق الى الحرية ، وهي فكرة وجدت صيغتها النهائية في المسرحية الفنائية « تحرر بروميثوس » وهي تشكل أثرا من أجمل آثار الادب العالمي .

في هذه الملحمة الشعرية المسرحية التحررية ، ينصهر مفهوم عن العالم مفعم فرحا وندادة ، بتيار شعوري يحدده شيلي ذاته ، بصفته « رغبة ملؤها الوجد والشغف بتغيير العالم » فوسط الرذاذ الغائم والرياح الحاملة في احشائها العاصفة عبر الارض اللاهب يظهر عالم بكر ، تخلق فيه ، فوق الجبال العارية والسهول المتأرجة المضاءة باللق الكواكب ، عربات تشدّها خيول مجنحة يقودها حوذيون مندهشو العيون ، هم رسل الضرورة . في هذا العالم الشغيف حيث تجتاز صفاء السماء سحب مشمسة ، وحوريات البحر ، الالهات ، يدعى بعضهن آسية ، وبنطية الهة الطبيعة - وايونا ، وعناصر الطبيعة المشخصة في كائنات باللغة الدهش ، تلك التي ترثي لحال بروميثوس الذي تنكّل به ربّات الجحيم ، ثم تستقبل تحرره بصيحات البهجة . في هذا العالم الفتى المتلاهي بالندى ، نجد « ديموقورجين » المجدد لقوة التغيير والثورة الخفية والحتمية ، مبدأ التطور والضرورة ، مجردا مسن السمات الدقيقة المميزة للشكل الناجز ، ونشهد « ديموقورجين » يلقي في الظلمات الابدية ب « جوبيتر » هذا السيد الذي ، « لا يستطيع بعده اي كان ... الاحتفاظ بملكوت السماء » والكون المضيء كله ، والعناصر والارواح والالهات وبروميثوس ذاته هذا المصارع الذي لا انكسار له ، كلها تستقبل بحماسة ، الانتصار المحرز على الطغيان .

وتغسل امواج المحيط سواحل القارات المارة بالحياة ، والجزر الفارقة في النبطية ، بحيث لا تعود تلك الامواج تصطدم في ارتداداتها ، باليأس او بأصوات الرق والطغيان المتمازجة . . . » لقد بدأت حياة جديدة بعد هزيمة رب الارباب جوبيتر ، في حين تأخذ روح الزمن الحاضر تتحدث عن التغيرات الخيرة التي حدثت على الارض « حيث امحت الطبقات وانصهر كل شيء في كائن واحد » وحيث ظهرت « الحكمة والرفقة والعدالة » هذا النشيد الظافر لمجد الحرية والعدالة الاجتماعية ، الذي يتوج شعر شيلي كان هو ايضا لمجد تقدم البشرية نحو التناسق الاجتماعي .

ان فكرة التطور ، في مسرحية شيلي الشعرية المذكورة تتشكل في صيغة شعرية كاملة ، لكنها لم تجد في شعره تعبيرا ملموسا من الناحية التاريخية ، وهذا شيء طبيعي ، ذلك لان الدلائل الواقعية ، لحركة التطور التاريخية لم تكن قد ظهرت بعد بجلاء للشاعر ، شأنها في ذلك بالنسبة لمؤسس الاشتراكية الطوباوية الانكليزية « روبرت اوين » الذي تكون وعيه أيام لم تكن المنازعات الطبقة للنظام الاجتماعي الجديد قد نمت نموها الكامل . وقد كتب انجلز يقول : « ان عدم نضج الانتاج الرأسمالي ، ووضع الطبقات قد طابقه عدم نضج النظريات . وقد قُدِّرَ لحل القضايا الاجتماعية ، الذي كان لا يزال خبيثا في العلاقات الاجتماعية الجينية ان ينبثق من الدماغ (١) » لقد كانت العوامل التي أشار إليها تشرط السمات الطوباوية لمفهوم العالم ، عند بيرسي بيسي شيلي ، وشعره .

ولم توضع الاسس الحقيقية لسياق التطور التاريخي في شكلها الجلي الا من قبل الفن الواقعي والفكر الاجتماعي ، المتجه نحو الدراسة التحليلية للواقع الجديد الناشيء بعد انتصار البرجوازية . ان الواقعية ، باستخدامها وسائل فنية جديدة متميزة عن وسائل واقعية القرن الثامن عشر ، جعلت تدرس جدل العلاقات الاجتماعية في فترة ما قبل الثورة ، وكذلك الاسباب التي كانت تحدد سير التاريخ ، وبالتالي سلوك البشر ونفسياتهم . ان الفن الرومانسي (والقصد منها الموجه الاولى من الرومانسية الناشئة بفعل النزاع الذي جعل مصلحة الشعوب تجابه مصلحة الرجعية الاقطاعية) هذا الفن على كونه انطبع بالعديد من تناقضات الحياة الاجتماعية ، بعد الثورة البرجوازية ، وعبر عنها ، لم يتمكن من انجاز هذه المهمة وذلك لان طبيعة الرومانسية ذاتها ، تتعارض وذلك .

لقد كانت جمالية الرومانسية ، حساسة جدا ازاء تغيرة التاريخ ، ونبضاته ، وفي انقسامها من السنن التي اقامتها الكلاسيكية ، وعن الشكل السكوني للآثار الكلاسيكية ، وعن الشكل الموضوعي ، قد اتخذت راية لها الحرية الذاتية للتعبير ،

(١) ف. انجلز ، ضد دوهرنغ ، عن الترجمة الفرنسية المنشورات الاجتماعية ، باريس ، الطبعة

الثانية ، ١٩٥٦ ، ص ، ٢٩٧ .

معتبرة ان خيال الفنان المتشرد في حرية خارج جميع السنن والارشادات ، هو وحده القادر على التعبير عن دينامية الحياة . فالاعمال الرومانسية تتصف فعلا بمعالجة حرة لبنائية الاثر اتصافها بلمسات انتهاك لتوالي القصص (اشارة الى سياقها في الزمن وتسلسل البناء) « ملاحظة من العرب م . ع » كما تتصف بانتقاء لا ضابط له ، لزمان العمل ومكانه . والكاتب مائل دائما في قصته وان بعض الآثار الرومانسية لا تقوم في الواقع ، الا على اساس ما تملئها الذات . ان المشاعر التي يعبر عنها الشاعر الرومانسي متوترة باتجاه الفلو والمبالغة . ويتركز انتباه الفن الرومانسي على عالم الانسان الداخلي ، وهو يرى الى الحياة والتاريخ بصفتها الميدان الذي تشخص فيه الالهواء والمقاصد البشرية ، محددا بحركته هو ذاته المحتملة ، حركة الحياة . وقد كتب « نوفالس » محددا جوهر الرومانسية كطريقة ابداع قال : « ان اغشاء طابع المطلق والشمولية الكونية على المعنى ، وتصنيف لحظة الزمن والموقف الفردي الخ ، تشكل كلها جوهر ابداع رومانسي (١) . » وقال في موضع تال : « عناصر الرومانسية . ينبغي ان تنبثق الاشياء كأنغام قيثاره الطبيعة ، مسارعة الى التجسد بحرية ، دون ان تنم عن الآلة الموسيقية التي اطلقتها (٢) » . وبعبارة ثانية ، فان عمليات الترابط السببية ما بين ظواهر الحياة هي في نظر الرومانسية قليلة الاهمية ولكن ما الذي تمطلقه الرومانسية ؟ ما هو الشيء الذي تكسبه المعنى الكلي ؟

لقد تحدث هيفل ، في كتابه « علم الجمال » ، عن شكل الفن الرومانسي (موسما صفة الرومانسية دون وجه حق ، اذ هي نهج له حدود تاريخية بينة ، في العصر الخالية) فعبّر عن شلة من الافكار التي تصف جوهره وصفا في غاية السلامة . فقد لفت النظر ، بحق ، الى ان « النبوة الغنائية ترنّ في كل ناحية ، حتى في الملحمة والدراما . وهي في آثار الفنون التصويرية تتجلى للحس كنفحة من الروح وكجو من العاطفة (٣) . . . » . وقبل ذلك بقليل ، بيّن ان « الهدف الاساسي للفن الرومانسي ليس هو تصوير هذه الحيوية الحرة في هدوئها ، الذي لا حد له ، وهذه النفحة الالهية التي تبث الحياة في المادة . كلا ، بل هو يدير الظاهر للذروة الجمال هذه (٤) » . وجاء بعد ذلك قوله أن الشخصيات الروائية حقا ، الشخصيات التي « ترتفع لديها الذات الانسانية الى اعلى الدرجات ، انما هي شخصيات مستقلة ، موضوعة فقط في مواجهة نفسها وفي مواجهة خططها الخاصة ، التي تصورتها تلقائيا ، والتي تواصل تنفيذها ، وعاقبتها الحاسمة هي العشق (٥) » .

(١) النظرية الادبية للرومانسية الالمانية ، ص ١٢٢ .

(٢) المرجع ذاته ، ص ، ١٢٤ .

(٣) ج . و . ف . هيفل : « دروس في علم الجمال » باريس ، ١٨٤٣ ، القسم الثاني ، ص ٣٨٧ .

(٤) المصدر المتقدم ، ص ٣٨٥ - ٣٨٦ . (٥) المصدر المتقدم ، ص ٤٧٢ .

وعلى هذا فقد كانت الرومانسية - وتلك هي سمتها المميزة الاساسية بوصفها منهجا ابداعيا - تضخم الشخص ، او الفرد ، وتضفي على عالمه الداخلي طابعا كلياً ، فتفصله بذلك عن العالم الموضوعي ، او تخرجه منه . وبمعكس ذلك كانت الواقعية تنظر الى الواقع ككل تتشارط ، في داخله ، الترابطات والعلاقات بالتبادل . واذا كان الواقعيون قد عمدوا الى ابراز جانب واحد من جوانب الحياة ، كما كان يفعل الفن الثوري ، فلأن هذا الجانب كان يعبر عن الاتجاه السائد في التطور الاجتماعي ، او الاتجاه الذي كان منتظرا ان يصبح هو المسيطر وان يغطي بالتالي كافة الجوانب الاخرى من الحياة . اما الرومانسيون فقد كانوا يصفون طابعاً شمولياً مغالياً على ناحية واحدة من الواقع ، او من الوعي الانساني ، الذي لم يكن ينطوي ، في الغالب ، الا على معنى فردي بحت ، لا على معنى عام . من اجل ذلك كان « كونسطن » يدرس الشخصية الروائية بكل « خلوصها » ، بالاستقلال عن الظروف التي خلقتها . وكان الرومانسيون الالمان ، امثال « كليست » ، يخضعون ضماير ابطالهم لسلطان العواطف او الاهواء ، ويدرسونها بعد ان تكون قد تخلصت من كل ترابط مع العالم الخارجي . وكان « بايرون » يمنح ابطال اشعاره الروائية سمة سيطرة . ومن اجل هذا لم تستطع الرومانسية ان تصل الى الوعي السياسي ، اللذي اتجهت اليه ، لانها لم تدرس ظروفه الموضوعية . ولم يكن في مقدور الروائيين ، وهم ينظرون في الحياة ، او الواقع كميدان تطبيق ، وصراع بين الارادات الذاتية ، ان يحددوا المبادئ المتحركة بحركة الرغائب الانسانية في تباينها .

وقد كتب ماركس ، منتقدا الذاتية في الفكر الاجتماعي (الخاص بالرومانسية) ، فقال : « . . . ان صراعات الارادات والاعمال الفردية ، التي لا حصر لها ، توجد ، في المجال التاريخي ، حالة شبيهة كل الشبه بالحالة التي تسود في الطبيعة اللاواعية . فمرامي الاعمال مقصودة ، ولكن النتائج التي تتلو بالفعل هذه الاعمال ليست كذلك ، او اذا كانت تلوح ، في البداية ، وكأنها مرتبطة ، مع ذلك ، بالهدف المبتغى ، فان نتائجها في النهاية مختلفة تماما عن تلك التي اريد الوصول اليها . وهكذا تبدو الاحداث التاريخية ، بصفة عامة ، تحت سيطرة الصدفة كذلك . ولكن انى بدت الصدفة تلعب لعبتها على السطح فهي خاضعة ، على الدوام ، للقوانين الداخلية المستورة ، والشئ المهم هو الكشف عن هذه القوانين فقط . (١) » . لقد كانت تلك مهمة معقدة ، اذ لا شئ يحتجب وراء نقاب وهمي كثيف كمفهوم محتوى الحركة التاريخية . ورغم ان التاريخ ليس ، حسب كلام ماركس ، سوى النشاط ، الذي يبذله الانسان ، لادراك غاياته - وهي معرفة وفهم القوانين الداخلية المحجوبة ، التي تجدد هذا النشاط وتحدد دوافعه ونتائجه النهائية - فقد كان تحرير هذه الغايات من عديد الاطباق

(١) ل. ماركس وف. انجلز : « المختارات » ، دار التقدم للنشر ، موسكو ١٩٦٧ ، ص ٦٤٥ .

المتأفيريكية والانظار المغلوطة التي ترسبها ، عملا ضخما بالفعل لا يحسن ادائه غير الماركسية . وقد كان الفكر الاجتماعي السابق للماركسية ، والفن الواقعي الذي يدرس الحياة بكل طابعها الملموس ويشارك في المعارك الاجتماعية الدائرة آنذاك ، يهيئان هذا العمل الباذخ ، الذي يحدد للانسان سريرة عمله التاريخي ، ويلتفتان الى دراسة الواقع نفسه ، بغية الكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية .

وقد كان الفكر النظري الاجتماعي ، باستيعابه واستبطانه للكائن الواقعي ، يرى التاريخ كمسيرة . فقد كتب هيغل في « فلسفة التاريخ » يقول : « اذا نظرنا الآن في التاريخ العالمي ، بصورة عامة ، تجلت أمام أعيننا لوحة مترامية الابعاد ترتسم فيها تبدلات وأفعال ، وتشكيلات من الشعوب المتنوعة الى ما لا نهاية ، والدول والافراد الذين يظهرون رعيلًا بعد رعيل دون انقطاع » . واستطرد يقول : « ان الفكرة الاجمالية ، او المقولة التي تتجلى ، قبل كل شيء ، في هذا التبدل المتواصل للافراد والشعوب ، التي تعيش حقبة من الزمن ثم تختفي ، هي التغير بصفة عامة . وان القاء نظرة على الاطلال ، التي هي كل ما تبقى من الامجاد الغابرة ، ليحمل على النظر ، عن كثب ، في هذا التغير من الوجهة السلبية . . . ولكن التعيين الاقرب من التغير ، هو ان هذا التغير ، الذي هو الموت ، هو في الوقت نفسه ظهور حياة جديدة ، وان الموت يأتي من الحياة والحياة تأتي من الموت . (1) » ان هيغل ، بتناوله التاريخ من ناحية الصيرورة واعتباره حلول اشكال اجتماعية تولدت حديثا محل الاشكال القديمة كقانون ، كان ينفي ، بالفعل ، اي امكانية لتوقف التقدم ، ووقوف التطور التاريخي للمجتمع .

وكانت الايديولوجية البرجوازية الصرف ، التي تكونت في وقت جسد مبكر ، ترفض رفضا تاما اعتبار التاريخ كمسيرة . فقد اكد ارثر شوبنهاور ، الاب الروحي للنزعة التشاؤمية البرجوازية ، في مؤلفه الرئيسي ، « العالم كارادة وتصوير » ، الذي يرجع تاريخ طبعته الاولى الى عام ١٨١٨ ، والذي اعتبر فيه ان التاريخ ليس سوى علم الافراد ، اكد ان « فلسفة التاريخ الحقيقية هي ادراك ان تغير الاحداث وتشوشها الذي لا حد له لا يظهران امام أعيننا ، باستمرار ، سوى جوهر ثابت واحد ، هو اليوم مثله بالامس ، وهكذا دواليك الى ما لا نهاية . فعلى فلسفة التاريخ اذن ان تعرف ما هو متماثل في احداث العصر القديم والحديث ، الشرقي والغربي ، وان ترى ، من خلال كل التنوع في الوضع والملابس والاخلاق ، نفس الانسانية الواحدة . ان هذا المبدأ الخاص بكل تغير ، وهو المبدأ الحاضر والمطابق لداته ، يتألف من الصفات الاساسية لقلب الانسان وعقله ، وهي صفات كثير منها رديء وقليل

(1) G. Hegel Werke Bd. 9 Philosophie der Geschichte, Berlin, 1840 .
S. 90 .

جيد « (١) .

مثل هذه الافكار كانت ارهاصا لنظرية نيتشه عن « العودة الدائمة » ، وستصبح فيما بعد جزءا لا يتجزأ من الوجود البرجوازي المعاصر المتميز بمعارضة التاريخية . ومع هذا فان هيجل ، في تناوله للتاريخ من وجهة نظر الصيرورة المستمرة التي تملأها التناقضات الداخلية ، واستنادا الى معرفته بأحداث الانحطاط والارتقاء ، ومراحل التقدم والتأخر ، كان يتصور التطور التاريخي كحركة منطقية بحث لا كحركة مادية . لقد كان يعترف بأن الايديولوجية ، واسلوب التفكير ، والفلسفة والحقوق ، والدين والفن ، ونشاط الانسان التقني هي ، على الدوام ، ثمرة لعصره ، ولعصره وحده ، بمعنى أنها مشروطة بالجدة التاريخية لعصر معين . الا ان هيجل كان يفسر هذه الجدوة بواقع أنها تعبر عن شتى مراحل تطور الروح والعقل ، ولا تهتم بالمقدمات ولا بالشروط الموضوعية للتغيرات التاريخية وأسسها المادية والاجتماعية .

وكان على الفن الواقعي أن يعطي مضمونا واقعيا ماديا لهذا المفهوم الغامض والنظري للحركة التاريخية . وقد أدى هذه المهمة مستجيبا الى متطلبات العصر الروحية الاساسية . ولما كان الفن الواقعي ، الذي هو أداة لمعرفة الحياة ، قد حلت مكانه ، في اواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، اتجاهات غير واقعية ، فقد وجد نفسه مدفوعا في اتجاه التطور والتحسين . وقد استطاع أن يدرك ويصور كثيرا من خصائص العلاقات الاجتماعية الجديدة ، التي برزت بعد انهيار الاقطاعية . وقد ولدت الواقعية على نفس الارض التاريخية التي ولدت عليها الرومانسية ، وكانت امامها نفس المهمة الايديولوجية التي تولاها الفن الروائي ، الا وهي معرفة توضيح المحتوى المادي للحركة التاريخية وتوضيح اتجاهاتها ، وفي هذا ما يفسر السمات التي تدني الرومانسية والواقعية من بعضهما ، ويفسر وجود عناصر رومانسية في مؤلفات بوشكين وبلزاك ، وديكنز وغوغول وستندال ، هذا اذا لم نذكر الكتاب الواقعيين الذين هم ادنى مرتبة من هؤلاء . فقد كان بلزاك على حق ، اثناء تفسيره لميزات الفن الواقعي الحق ، في « دراسته عن السيد بابل » ، حيث قال ان لديه ملكة « ادب الصور » ، أي الرومانسية ، و « ادب الافكار » ، كما كان يسمي الواقعية ، التي قال عن ممثليها انهم « ... يتعدون عن النقاش ولا يستلذون الاحلام ، وتطيب لهم النتائج » (٢) .

كذلك تتشابه الرومانسية والواقعية في نقطة أخرى : فهذان الاتجاهان الفنيان

(١) ب. شوبنهاور : « العالم كإرادة وتصوير » ، موسكو ، ١٩٠١ ، ج٢ ص ٤٥٧ وما يليها (طبعة روسية) .

(٢) ستندال (هنري بابل) : « لاشارتروز دو بادم » (شترية بادم) التي تلتها دراسة أدبية عن بابل بقلم السيد دو بلزاك - باريس ١٨٤٦ ، ص ٤٨١ .

كانا يريان الحقيقة الراسمالية معاكسة للشخصية . ولكن اذا كان الرومانسيون التقديميون يخضعون الراسمالية لانتقاد اجتماعي ، فقد كان الواقعيون يكملون هذا النقد بنقد لنظام العلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية الخاصة ، وتحليل لهذا النظام تحليلًا اجتماعيًا ، مما كان يقودهم - اذا شئنا استخدام تعبير بلزاك - الى « نتائج » ، في ابرازهم الطبيعة الاجتماعية لتناقضات المجتمع السابق للثورة ، الراحف بلا رحمة نحو الراسمالية « الحرة » . فلقد اشار لينين الى « ان الظواهر لا توجد ولا يمكن لها ان توجد في حالة « الخلو » ، لا في الطبيعة ولا في المجتمع . هذا ما تعلمنا اياه جدلية ماركس ، التي ترى ان مفهوم الخلو نفسه يحتمل طابعًا احاديًا ضيقًا ، ويحد المعرفة الانسانية عن بلوغ الموضوع تمامًا ، بكل ما فيه من تعقيد . (١) » بيد ان سمات متشابهة بين التيارين الفنيين لا يعني ان نهضة الواقعية قد قامت بفضل التطبيق الآلي لاكتشافات الرومانسية الايديولوجية والجمالية . لقد اعتمدت الواقعية على هذه الاكتشافات واكتسبت بها مزيدًا من القوة ، متخطية احادية الشكل التي تميز مفهوم العالم الرومانسي . وتشهد بذلك تجربة ولتر سكوت وبوشكين ، ذينك الكاتبين اللذين شمل نتاجهما مجالات شتى متعددة من الحياة واصلًا الفن ، من سبيلين مختلفين ، الى هدف واحد ، الا وهو خلق واقعية من نمط جديد .

لقد مر « ولتر سكوت » بتطور شبيه بتطور عدد كبير من الكتاب الروائيين : ففي عهد مبكر تعلق بالادب الشعبي ، وانتقل من دراسة الفولكلور ، الى دراسة العصور التاريخية ، التي شهدت ظهور الاعمال المنبثقة عن الخيال الشعبي . ولكنه لم يقتصر ، كما فعل غيره من الروائيين ، على الانتشاء امام اسرار الروح الشعبية التي تمتد عبر الاساطير القديمة والافاني والحكايات ، بل حلل الظروف الموضوعية ، التي كانت تحدث تأثيرها في حياة الشعب ، سواء منها الاجتماعية او الروحية . ان الدراسة التحليلية للماضي ، والاطلاع البالغ الاتساع ، والمعرفة العميقة بالمعادن والتقاليد القديمة وكذلك بالحياة في العصور الخالية ، مضافا اليها احساس دقيق بالتاريخ ، قد اتاحت لولتر سكوت ، وهو ابن عصر عاصف ، ان يصور في رواياته الانسان كعضو في المجتمع ، وعلى وجه الخصوص ، كمشارك في دفع الحركة التاريخية . وكان ذلك بمثابة خطوة هائلة على طريق تطوير الفن .

واذا كان الفن الكلاسيكي يعبر عن ميل نحو امثلة البطل وكان يبرز السمات الرفيعة لطبعه ، بل يرفع المظاهر السلبية من طبيعته ، واذا كان البطل الروائي مصورًا لظاهرة فذة وكان هو يعتبر نفسه كذلك ، واذا كانت هذه السمة تشكل الميزة الجوهرية في الفن الرومانسي ، فان البطل في روايات ولتر سكوت العديدة انسان عادي . لقد كان العالم الداخلي للبطل الرومانطيقي مفصولًا عن العالم الخارجي ،

(١) ف. لينين : « المؤلفات » ، باريس - موسكو ، ج ٢١ ، ص ٢٤١ .

متعارضا معه بوصفه مجالا مستقلا بعيدا - كما يزعم - عن تأثير الوسط الاجتماعي .
أما بطل ولتر سكوت فهو يشكل ، قبل كل شيء ، ذاتا . ثم ان طريقة تفكيره وطبعه
وحياته الروحية كلها مرتبطة عضويا بالبيئة التي ينتمي اليها . وهكذا فان هذا البطل
يظهر كإنسان تاريخي (Homo histericus) ، أي « ملتقى نقاط » لشتى القوى
المتصارعة في المجتمع ، ما دام هو بدوره ممثلا لهذه القوة الاجتماعية الخاصة او تلك .
مثل هذا التصور للبطل كان علامة على انتصار الواقعية . ولسم يتوقف ولتر
سكوت عند متابعة التقليد الواقعي للرواية الانكليزية في القرن الثامن عشر ، التي كانت
تهتم اهتماما خاصا بتصوير البيئة ، بل أغنى هذا التقليد بمزينة جديدة : اذ فرق
المحتوى الاجتماعي للبيئة ، دافعا اياه الى السطح ، كمكان تتجابه فيه المصالح
الطبقية ، مميزا أبطاله بالوعي الطبقي الواضح . وقد استبعد ولتر سكوت مبدن
قصصه كل عنصر ذاتي يميز النشر الرومنطقي ، كما فعل غيره من كبار واقعيي القرن
التاسع عشر ، فأكسب بذلك الرواية صفات ملحمة صرفة من شأنها ان تجعلها مرآة
للاواقع .

وقد كان الاستنتاج ، الذي توصل اليه ولتر سكوت فيما يتعلق بطبيعة
العلاقات الاجتماعية في المجتمع البرجوازي ، هاما ، حاسما ، مستجيبا ، بصفة
مباشرة ، لضرورات العصر الى الحد الذي اكده معه تطور الفكر الاجتماعي . فبعد
ثلاثة اعوام من صدور روايته « وافرلي » نشر المؤرخ الفرنسي « اوغوستان تيير » ،
الذي كان قد انفصل عن « السان - سيمونية » ، بحثا عن الثورة الانكليزية استخلص
فيه كذلك ان الصراع الطبقي هو المبدأ المحرك لسير التاريخ . وقد فصلت وجهة النظر
هذه في أعمال تيير التالية ، وأعمال « غيزو » ، وذلك تحت تأثير فلسفة التاريخ التي
بسطها ولتر سكوت في مؤلفاته الروائية .

لقد نقض « تيير » القواعد التي اقامها التاريخ الرسمي ، فكان يرى أن بنية
التاريخ الحقيقيين ليسوا هم الأبطال ولا الحكام ، بل الناس البسطاء الذين يسهمون
في حركة الجماهير الشعبية ، وهنا يستشعر تأثير فلسفة التاريخ عند ولتر سكوت ،
الذي شملت أفضل رواياته مرحلة واسعة من التاريخ الانكليزي ، وكانت تصور مصائر
إنسانية خاصة على خلفية مرتبطة ، ارتباطا وثيقا بالاحداث التاريخية ، التي كان
المشتركون فيها هم الجماهير الشعبية الواسعة .

وسواء أوصف سكوت تفكك العشائر الاسكتلندية والانتفاضات العائرة التي
قام بها « الجاكوبيت » (١) ، موغلا في الماضي ، كما في « روب روي » و « وافرلي »
وغيرهما من روايات السلسلة الاسكتلندية ، ام بقي في اطار عصره ، كما في رواية

(١) الاسم الذي اطلق ، في انكلترا ، بعد ثورة ١٦٨٨ ، على انصار جاك الثاني من آل ستوارتس ،
ويطلق اسم جاك باللاتينية جاكوبوس (المترجم الى العربية) .

« مياه سان رومان » ، فطريقة تصوير البطل وتصوير طبعه النفسي وسلوكه تظلل واحدة عنده على الدوام . ان سكوت لا يجلبه وصف الاهواء والعواطف ، التي تكفي نفسها بنفسها ، ووصف افكار وعقلية البطل ، وحركتها « الحيرة » المزعومة . فرواياته تصف صراع المصالح الاجتماعية المختلفة ، ومنازعات الطبقات المتعارضة ، والقوى الاجتماعية السياسية التي تؤثر داخل المجتمع وتجذب حتما الى معركتها الابطال الذين يشتركون في الدراما التاريخية ، شاؤوا ذلك ام ابوا . هذه القوى الاجتماعية تؤلف كذلك العالم الداخلي للبطل ، مكسبة اياه صفات فردية فذة تخضع عضويا وطبيعيا للوسط الاجتماعي الذي اوجدها .

ان ولتر سكوت يطبق على تصوير شخصياته الروائية طريقة تاريخية . فهيكليو « ايفانفو » ، والفرسان والساكسونيون المضطهدون والفلاحون والاقطاعيون يفكرون ويتصرفون طبقا للظروف التاريخية لعصرهم . ونفسية ابنساء العشائر الاسكتلندية الثائرة تخضع مباشرة لوشائج القرابة ، التي تسيطر عليهم ، رغم انحلال عشائريهم ، وتضطرهم الى التصرف طبقا لمصالح جنسهم على حساب مصالحهم الشخصية . ثم انك لا تستطيع ان تتصور « روب روي » ، ذلك المتكشف الثائر ، ولا زوجته الحادة المزاج خارج الوسط الذي غداها وصنعها . ان قاطع الطريق الجواد ، « جان سبوغار » ، الذي يحوز اعجاب خالقه ، « نوديه » ، يعمل في عالم اصطلاحى ، مسرحي ، فيظهر تارة في دولة بلقانية ، وتارة اخرى في قاعات الاستقبال بالمجتمع الراقي ، محتفظا ، في كل مكان ، بدور تشخيص مفاهيم المؤلف الاجتماعية لا بشخصية البطل الحي . اما « روب روي » فيحمل الينسا انسام « الهايلندس » البليلة . ومعظمه قد نسجته ايدي النساء الفقيرات الخشنه في القرى الاسكتلندية . وتصرفاته ، والدمائة والحيلة اللتان يبيديهما عندما تكون صلاته مع الاجانب ، والسطوة التي يتمتع بها بين أعضاء العشيرة الآخرين والجانب الروحي فيه ، وسلوكه ، كل ذلك ينم عن انه ينتمي الى هذه العشيرة من الجبليين . ان « روب روي » ، ذلك الجبلي الشجاع ، المستقيم ، الشريف ، على طريقته ، لا يمكن تصويره الا في اثواب تند عنها رائحة الصوف والدخان ، لا في الدناء الفضفاض الذي يرتديه البطل الرومانتيقي .

و « جيني دينز » تلك الانسانة الطاهرة القلب ، الدكية ، هسي أجمل وجه شعبي في نتاج سكوت . فقد برهنت عن حزم نفسي هائل وشعور بالعدالة ، وارادة قوية ، وذلك بانقاذ شقيقتها ، التي اغواها ارسنقراطي فاسد الاخلاق ، والتي اتهمت بقتل طفلها . انها ابنة الجبال وابنة عصرها ، بمعنى انها تتميز بالحزم وتحمل الافكار المتزمته فيما يتعلق بالمسائل الاخلاقية . ورحلة جيني الى لندن ، حيث تتمكن ، في نهاية جلسة عقدتها المحكمة في قصر العدل ، من انقاذ شقيقتها البريئة ، هي عبارة عن

« اوديسية » فذة ، استطاع سكوت بواسطتها ان يرسم ملامح عصر كامل من تاريخ انكلترا ، وان يعرض مشهدا تاريخيا وتشريحيًا في غاية الاهمية . وفي « سجن ادنبره » كما في غيرها من روايات سكوت ، تربط المصلحة الشخصية للفرد - كمثل جيني دينز - بالمصالح الاجتماعية لمجموعة من الاشخاص ، وتخضع لها ، ثم تدخل ، بدورها ، كعامل في النظام العام للعلاقات الاجتماعية . مثل هذا المفهوم لتبادل الفعل ، او التكييف المتبادل بين احداث الحياة الاجتماعية المترابطة ترابطا سببيا ، الخاص بالمنهج الواقعي هو في اساس الطابع الملحمي الذي يتسم به الفن الواقعي .

في الحرب الكلامية التي قامت بين بلزاك والرومانسيين ، الذين لم يكونوا يحفلون بالدراسات التحليلية لمجموع الظواهر الاجتماعية التي تتجلى لعين الفنان ، هاجم الكاتب بعنف ، في دراسته الفلسفية « البحث عن المطلق : » ... بعض الاشخاص الجهلة النهمين الذين يريدون انفعالات دون معاناة مبادئها المولدة ، ويريدون الزهرة دون البذرة ، والطفل دون الحمل . فهل ينبغي للفن ان يُعتبر اقوى من الطبيعة ؟ (١) ... » ان احداث الحياة الانسانية ، سواء منها الاجتماعية او الخاصة ، تؤلف وحدة لا انفصام لها . « فمن ناحية واخرى ، كل شيء يستنتج ، كل شيء يترايط ، فالعلة تجعلك تنبأ بالمعلول ، كما ان كل معلول يساعد على الصعود مرة اخرى الى علة (٢) » . هذا ما يشير اليه باستمرار واضع « الكوميديا الانسانية » .

في الفن الواقعي لا تظهر السببية اطلاقا كمبدأ يوجد تعاقبا آليا بين وقائع منظومة في سلسلة متصلة الحلقات بشكل جامد . ان مفهوما كهذا ليعبر بشكل نموذجي عن الطبعية التي تنقل ، بطريقة فوطوغرافية ، مجرى الحياة ، الذي يختلط فيه الجوهري والثانوي ، وغالبا ما يخنق فيه الخاص العام ، مانعا عن الظهور عمليات التطور المحتجبة التي تهر أعماق الحياة وتحدد حركتها .

ان السببية ، في الواقعية ، تتجلى في الوحدة العضوية بين الاجزاء ، وفي كمول النتائج ، وتحديد التفاصيل ، والعرض المنظم للموضوع والعلاقات بين الشخصيات ، وتعليل بنى التأليف . والتاريخية هي التعبير الاعلى للسببية في الفن الواقعي .

وظهور التاريخية في نتاج ولتر سكوت انما هو نتيجة لتعميم تجربة الصراع الطبقي ، الذي كان يدور في المجتمع الانكليزي ، والذي احتدم خلال حياة الكاتب . ان الحقبة التاريخية الطويلة ، التي تمتد من ايام « الثورة المجيدة » حتى الاحداث المعاصرة للكاتب قد غطت آثار « ولتر سكوت » . فقد توصل ولتر سكوت بتصويره التناقض الذي ادى الى النزاع بين الاقطاعية والبرجوازية ، والمصالحات التي

(١) هـ دو بلزاك ، المؤلفات الكاملة . « الكوميديا الانسانية » ج١ ، القسم الثاني ، دراسات

(٢) نفس المصدر ، ص ٣٠٩ .

فلسفية ، باريس ، ١٩٤٥ ، ص ٣٠٨

عقدتها خلال الصراع السياسي الذي جرت اليه الجماهير الشعبية ، وتصويره للخلافات ذات الصبغة الدينية ، والمنازعات التي تتجابه فيها شتى مفاهيم العالم ، وتصادم المصالح المادية ، وانقسام المجتمع ، وبالتالي انقسام الابطال الزوائيين الى مناصرين للنظام الاقطاعي السابق ، ومشايعين للنظام البرجوازي الجديد ، توصل الى ان يبرز على السطح ، من ركام وقائع الماضي واحداثه ، الميل السائد نحو التطور الاجتماعي ، الذي هو اقامة نظام العلاقات الرأسمالية في انكلترا . لقد كان مراقبا نافذا البصر بما فيه الكفاية لكي يفهم ان هذا التدرج امر محتوم ، وانه يمثل تقدما تاريخيا . كذلك فهم ان قيام الرأسمالية يحدد جميع مجالي حياة المجتمع الانكليزي ، وهذا يفسر لماذا كانت مصائر الابطال الفردية ، وسعادتهم او شقاؤهم ، وما يصيبهم من خير وما ينزل بهم من مصائب ، ونجاحهم او فشلهم في الحياة ، كلها مرتبطة ارتباطا سببيا بهذا التطور . وعلى هذا الاساس ، فمن اجل فهم المصير الفردي للبطل ثم ابرازه مرة اخرى ، ينبغي على الفنان ، الذي يسلك النهج الواقعي ، ان يدرس الوسط الاجتماعي ، الذي يمارس فيه البطل نشاطه ، بكل ابعاده وجميع خطوط تطوره العريضة ، وان يدرس كذلك التأثير الذي يحدثه هذا الوسط في البطل . هذا المبدأ في العرض وضع حدا للداتية الرومانطيقية ، التي كان منهجها يتلخص في تصوير شخصية مع اعطاء المحل الثاني للظروف ، وانتزاع هذه الشخصية من الوسط الذي أوجدها . وعندما ربط « بايرون » في « دون جوان » بالطريقة الساخرة ، بين طبع المفوي ، الذي كرسه تقليد طويل من الحصرية الرومانطيقية ، وبين وسط وصفه وصفا واقعي ، لم يصل فقط الى نتيجة جمالية هامة ، بل انه ، بتصويره الوسط والشخص في وحدتهما ، قد جاء بعمل واقعي حقا .

لقد احوالت تاريخية ولتر سكوت الى العدم المفهوم الرومانطقي ، الذي كان يؤكد ان البطل ، في عمل فني ما ، لا يمكن ان يكون الا شخصية غير عادية : لانها اثبتت عمليا ان الواقعية قادرة على تصوير السمات العادية وغير العادية على حد سواء ، لا السمات العادية وحدها كما يدعي الرومانسيون . ان ابطال سكوت هم اشخاص من العامة ، وهم لا يختلفون عن مجموع الكتلة البشرية ، التي تخلق جهودها التاريخ . ولكن ابطال سكوت ، المرتبطين عضويا بالاحداث التاريخية الكبرى ، الناشطين في جوتهم ، وفي الوضع الذي أوجده ، يكتسبون عمقا ناشئا عن فهم الاحداث الاساسية المؤثرة في مصيرهم . ان الشخصيات التاريخية الكبرى ، التي صورها سكوت ليست هي خالقة التاريخ القديرة ، بل هي من ابناء عصرها الذين تشدهم جذور عديدة الى ارضهم التاريخية ، ويعكس وعيهم عقل وثرهات عصرهم . فطباعهم اذن تتميز بكمال لم يعرفه كتاب القرن العشرين ، الذين يصورون الانسان التاريخي كمبدأ مستقل يولد اشكالا ويحدد بوجوده كل مجرى التاريخ .

ان الواقعية بادراجها الظاهرة او الطباعة او الشخصية في مجال تصوير ما هو خارق انما تقدمه تفسيراً له في الوقت ذاته ، وذلك لانها تظهر مصادر الشيء الخارق في الواقع ذاته ، ورواية « ابنة القائد » لبوشكن هي من هذه الناحية عمل مرموق . وبديهي ان شخصية يوغاتشيف شخصية خارقة وتشكل ظاهرة غير عادية . ومع ذلك فان يوشكن يقدم لنا عنها تفسيراً لظهور شخصية بهذه القدرة العظيمة متعمقا في خصائص حرب الفلاحين في القرن الثامن عشر ، هذه الظاهرة البالغة التاريخية البالغة الاهمية . ونظرا لان مجمل النفسية الطبقيّة لبوغاتشيف ووعيه الطبقي المرتبطين بالوسط الذي وبالبيئة التي ولدتهما ، وبعنصر التمرد الذي يكتسي بشاعرية مهية متوقعة ، فان الطابع الاستثنائي للاحداث التي زعزعت دعائم الامبراطورية الروسية يمنح صفته الميزة لطباع زعيم ثورة الفلاحين ، وكذلك طابع رفاقه في السلاح ، دون انقاص اهميتهم بتصويرهم على طبيعتهم وفي الوقت ذاته ، فان شخصية غرينيف ، وهو من صفار النبلاء ، يجد نفسه وقد ارتفعت مرتبته وذلك لان مصيره يتلقى وهج التاريخ وحياته تندرج في الحياة الكبرى للامة .

ان واقع تصور نشاط عامة الناس بصفته نشاطا تاريخيا كان يضيف على روايات والتر سكوت ، طابعا ملحميا ووطنيا ، ومع ان مؤلفاته لا تتضمن اي وصف مباشر لحياة الجماهير المستثمرة والمضطهدة ، ومع ان آرائه السياسية ليست ثورية البتة ، فان التقنية التي ميزت طريقته والقائمة في تمثيل التاريخ عبر مصير الناس البسطاء كانت تفتح للفن طريقا يمكن ان تؤدي به الى تصوير واسع لحياة الشعب .

لكن الطابع الوطني لوالتر سكوت ، لم يتجسد فقط في دحض لمفهوم التاريخ بصفته ميدانا يتجابه فيه أبطال شعبيون وسادة نبلاء ، ان المؤرخين الفرنسيين الذين اكتشفوا قوانين صراع الطبقات في المجتمع ، كانوا يحاولون اثبات ان هذا الصراع ينتهي بانتصار الطبقة الوسطى (البرجوازية) ، وبعد ذلك يبدأ عصر الازدهار اما والتر سكوت فقد توصل الى استنتاج آخر لدى دراسته النتائج العملية للتقدم البرجوازي . وقد بين في روايته « مياه سايت روناه » ، التي تواجه الواقع المعاصر له ، ان المجتمع البرجوازي المنبثق من صراع الطبقات كان له تأثير ضار على الاخلاق البشرية . وهذه الرواية قد قدمت ، اجمالا ، حصيلة للافكار التي كرسها الكاتب لتطور انكلترا الاجتماعي كما كانت تظهر ، ان الكاتب انطلقا من وجهة نظر ديموقراطية وطنية ، قد غير آرائه المتعلقة بطابع التقدم البرجوازي الذي اخذ يعتبره الآن تقدما محدودا لان هذا التقدم لم يستطع ان يقود الناس الى الخير الاجتماعي بل انه علاوة على ذلك قد تكشف عن طبيعته غير الانسانية .

واذا كان سكوت قد توصل الى فهم القوى المحركة للتطور الاجتماعي عبر

التاريخ ، الذي كان ، بالنسبة اليه ، موضوع تصوير ، فان بوشكين قد وجد حلا لمشكلة جمالية اشد تعقدا ، من وجه آخر . فقد ابرز الاولية التي تحكم تأثير هذه القوى في مجتمع عصره ، مراقبا فيها اثر العوامل ، التي كانت تحدد التطور التاريخي ، متخذة عصره كموضوع تصوير ، اي معتمدا التاريخ الحي .

ان « تاريخية » سكوت تبرز على ارض مهندها الصراع الطبقي ، السدي كان يستخدم اكثر فاكثر ، تبعا لتقدم انكلترا على طريق التطور الصناعي ، دافعا نحو الظهور جميع التناقضات النوعية للرأسمالية . وقد عزي النضوج الروحي لبوشكين وظهور تاريخيته الى تأثير الثورة الفلاحية الكبرى ، التي كشفت ، كشفا تاما ، عن التنافر بين الفلاحين والنبلاء ، والى تأثير جو تميز بانبعث منقطع النظير للشعور الوطني والاجتماعي لدى الشعب الروسي اوجده النضال ضد نابليون ، جو تسوده الحركة « الديكابرية » كما تسوده روح ثورية متنامية في كافة انحاء اوربا ، واوضاع يظهر معها ظلم النظام الاجتماعي بديها ، بل اكثر من بديهي ، لان هناك ملايين من الفلاحين الروس ، اي عمليا مجمل اليد العاملة ، قد حرهم الاستبداد من الحقوق الانسانية ومن ايسر الحريات الاولية .

لقد كان الوضع غير المحتمل ، الذي وضع فيه الفلاحون ، هو المسألة الرئيسية للحياة الاجتماعية الروسية . وكما يحدث الاشعاع الدري تغييرا في بناء المادة الحية ، كانت هذه المسألة ، وهي ترهق نفوس المفكرين والفنانين ، من راديتششيف الى تولستوي ، تمنع تحويلا في بنية وعيهم ، فتضطرهم الى تولي الدفاع عن مصالح الجماهير الفلاحية المضطهدة المستغلة ، وبالتالي عن مصالح الشعب الكادح برمته . ولقد وجه وضع الفلاحين المأسوي اهتمام الفكر الاجتماعي الروسي نحو المشكلات الرئيسية للتقدم التاريخي ، لان تحرر الفلاحين كان ، في نهاية المطاف ، مرتبطا بنشوء الرأسمالية في روسيا ، ومن ثم بتحديد الموقف الذي ينبغي ان يتخذ من الرأسمالية ، وكذلك بجلاء آفاق التطور الاجتماعي بصفة عامة .

لم يكن بوشكين شاعرا فلاحيا ، بل شاعرا قوميا ، ومع ذلك فقد كانت المسألة الخاصة بوضع الفلاحين ، اي بوضع الشعب ، بتعبير آخر ، هي مركز افكاره حول مبادئ النظام الاجتماعي ، وهي التي كانت تحدد الطابع القومي لاعماله . « هل يتسنى لي ان ارى الشعب محررا ؟ . . . » هذه الفكرة كانت ، الى حد ما ، هي « اللازمة » في انتاجه . فقد كان تحرير الفلاحين ، في نظر بوشكين ، هو الضمان لتحرير الانسان ، في حين كان استعبادهم علامة على الظلم وعلى شذوذ البنى الاجتماعية . وعلى هذا الاساس أصبحت ضرورة تحديد الطرق والوسائل المؤدية الى تحرير الفلاحين هي نقطة البداية ، عند بوشكين ، لدراسة طبيعة ومصادر السيطرة التي يمارسها انسان على انسان آخر ، وكذلك لدراسة الحالة الموضوعية

للانسان في عالم الملكية .

ولم يحصر بوشكين نظره ضمن تصور موسوعي لحياة المجتمع الروسي . فان عقله المستنير أدرك نتائج التطور اللاحق للثورة في أوروبا ، وتجلّى له ، قبل الاوان بزمن طويل ، التأثير الضار الذي سيتركه التقدم الرأسمالي في وجدان البشر وعالمهم الاخلاقي . وهكذا أصبح نقد الرأسمالية هو المبحث الاساسي لانتاجه الوفير الى حد غير مألوف .

الا ان الايديولوجيين البرجوازيين كانوا يؤكدون ، اعتمادا على تجربة التطور التالي للثورة في أوروبا ، وهو تطور يخدم الرأسمالية ، ان اهم نتيجة ايجابية للتقدم هي ان الشخصية أو الفردية أصبحت لديها امكانية تحقيق مشيئتها بحرية ، دون اعتبار أي شيء سوى رغباتها ومصالحها . لقد كان تمجيد الفردية يعكس حركة المجتمع البرجوازي نحو الرأسمالية « الحرة » ، والمنافسة « الحرة » اللتين تميزان مرحلة الرأسمالية قبل - الاحتكارية . مثل هذه الافكار أدت الى تمجيد للفردية البرجوازية مؤلف « ماكس ستيرنر » : « الفرد وملكيته » . وقد دخل مجموع افكار ستيرنر ، كفكرة الانانية بوصفها أساسا للحياة ، والفرد بوصفه تعبيراً لها ، دخلت هذه الافكار الستيرنرية كلها ، دون أي صعوبة في تيسار الوعي البرجوازي مع احتفاظها بمظهر تقدي للواقع . مثل هذه الافكار كانت دون أساس ، وكانت تسترعي اهتمام الفن : فقد أصبحت موضوعا لاحاديث شبه فكهة ، لكن في منتهى الجدية من حيث العواقب ، كان يتبادلها الشبان الفنجون في مدرسة مدام « فوكيه » ، وصفحت قلب راستينياف وأورثته اللامبالاة نحو الآخرين . لقد جلّدت روح جوليان سوريل ، ودفعت راسكولنيكوف الى تقدير قيمة شخصه بصورة بغيضة ، وكونت مضمون افكار ايفان كارامازوف ، وهي افكار مشبعة بالسم الفوضوي للرفض المطلق ، وبمزيج مفر من الروح النقدية والعواطف المعادية للثورة . وقد كانت الافكار التي تمجد الفردية غرضاً لنقد بالغ القسوة من قبل بوشكين الذي القى الاضواء على مجافاتها للخير والانسانية . وقد اتخذ هذا النقد في البداية شكل انتزاع لثوب الخداع عن اباحية البطل الرومنطقي . ففي قصيدة « الفجر » (Les Lzqanes) التي تسجل انعطافاً ، عند بوشكين ، نحو الواقعية ، والتي تعلن ، مع كتابي بايرون : « دون جوان » و « العصر البرونزي » وكتابي ستندال : « راسين » و « شكسبير » ، عن مرحلة جديدة لتطور الواقعية ، في « الفجر » ، يخضع البطل الرومنطقي الى انتقاد يتناول الناحية الاخلاقية . لقد عرف بوشكين ، في هذه القصيدة ، كيف يرى ، بتلك النظرة الثاقبة الى الحياة والناس التي تميز الآثار الواقعية الاصيلية ، السمات والدقائق الجديدة التي أدخلتها الطبيعة البرجوازية للتطور الاجتماعي في روع الانسان . ففي القصيدة يظهر « اليكو » بمظهر شخص محبور على نفسه ، تفصله

عن الناس مصلحته الشخصية ، وتقف في وجههم ارادته الانانية . ان رفض روسو للحضارة ، الذي يحدد موقفه من العالم الذي تخلى عنه ، انما هو طريق قاصرة وخاطئة نحو تخطي تناقضات الوجود ، لان العالم المتحضر قد دمج بخاتمه روح « اليكو » بصفة نهائية . « ولكن ، حتى بينكم ، يا ابناء الطبيعة الساكنين ، لا يمكن للمرء ان يجد السعادة ... » ، لان الانسان الذي يعدو على حرية انسان آخر ، والذي لا يستطيع التغلب على جشعه ، لا يمكن له ان يكون سعيدا . وهكذا يظهر ، في نتاج بوشكين ، وبطبيعة الحال ، في الفن الواقعي العالمي ، نوع جديد من الانسيئة مرتبط اساسا بالبحث عن الوسائل التي من شأنها ان تحرر الانسان والانسانية من كافة اشكال الظلم الاجتماعي .

لقد كانت لدى « اليكو » امكانية التغلب على رغباته ومشيتته الخاصة : فقد دلته على هذه الامكانية قصة الفجري العجوز . ومع ذلك فهو يعارض انسية الشيخ الحكيمه بالصيغة التقليدية للفردية ، وهي : « لن اتنازل عن حقوقي » ، وتحل العقدة « الفوردية » ، التي تكونها العلاقات بين الابطال ، حلا عنيفا ، بالانهيار الاخلاقي لهذا المارق ، الذي لا يطلب الحرية الا من اجل اغراضه الشخصية . لقد بينت القصيدة ، التي تروك بقدرتها الشمولية ، ونهايتها المتينة والماسوية التي تتميز بجرس قوي : « في كل مكان تسود الشهوات القاتلة : فليس في مقدور احد ان يحمي نفسه من المصير المحتوم » ، بينت هذه القصيدة مدى التأثير المشؤوم لذلك النسق من الافكار التي كانت مهيمنة في المجتمع ايام بوشكين .

ان ادانة الجشع والانانية ، بحسبانها مبدان يحددان علاقات الناس بعضهم ببعض في عالم الملكية ، تنتشر في كل نتاج بوشكين ، متخذة ، اكثر فاكثرا ، صيغة مادية ، اجتماعية وسياسية ، كلما ازداد نضح الشاعر ، لان بوشكين لم يكن يعتبر الانانية الاجتماعية كتعبير عن قوة « لا عقلانية » بل كنتيجة لاجور هيئات المجتمع . وفي نفس الوقت ، الذي كان يحلل فيه الطبائع والشهوات ، كان يدرس المجتمع وعاداته ووعيه ، والافكار والعقلية السائدة فيه ، واخيرا هيئاته ومعاركه الاجتماعية ، مقوما حركة الحياة والتاريخ انطلاقا من مواقف اتسيئة . فمن اسباب مأساة وموت « بوريس غودونوف » انه باستيلائه على السلطة العليا عن طريق الاحتيال ، وبارضائه لمصلحته الجشعة ، واحتقاره للخير الحقيقي للشعب ، يدوس بقدميه الانسية وقوانين الانسانية ، المضمرة والجبارة في آن معا . « انه صهر لجلاد ، ولكن له ، هو نفسه ، روح جلاد » . فقد بذل للشعب ، طبقا لغايته مرسومة ومصلحة ذاتية ، موعودا المراد منها تهدئته مؤقتا وحمله على نسيان ما ارتكبه ، هو ، بوريس ، من جرم في سبيل التربع على العرش . فليس في مقدور بوريس ان يقود الشعب الى الخير لان سلطته ذات طبيعة استبدادية ، وهي تعتمد على العنف وتعادي الحرية .

ان شبح الطفل المقتول يلاحق جميع اعمال بوريس وخططه ، ويدمر مشروعاته جميعا ويقوده الى حتفه . فلا يمثل مقتل « ديمتري » فقط وسيلة من الوسائل التي يلجأ خصومه اليها في مؤامراتهم السياسية ، بل ان صورة الطفل المقتول تتخذ ، في المأساة ، قيمة الرمز الذي يدين سيطرة انسان على انسان كما يدين الظلم والشر اللذين يسودان في الحياة . لقد اعترض كثيرا على فعالية هذا الرمز ، ولكن ليس من قبيل الصدفة ان تكون رمزية آلام الاطفال في اساس الحجج القوية المدمرة التي اعتمد عليها « ايفان كارامازوف » ، في تقمته على الله وعلى العالم الجائر الذي ابدمه . ان ضعف الطفل في مواجهة قسوة ووحشية البشر والحياة لهو شبيه بضعف عامة الناس . وقد تجسد ، مع بعض التعديلات ، في بطل « الفارس البرونزي » ، « افيني » ، الذي اسقطه تمثال هائل يشخص القوة المعنوية للدولة ، وفي بطل قصة « قائد الموقع » ، « سيمون فيرين » ، الذي اوحى بشخصيتي « اطاكي اطاكيفيتش » (في قصة « المعطف » لغوغول) ، و « ماطاء ديفوشكين » (في قصة « المساكين » لدستوفسكي) وغيرهما من الصور التي تمثل بسطاء الناس في الادب الروسي . ولكن ابا الواقعية الروسية ، خلافا لعدد من الادباء الذين خلفوه ، وأخصهم دستوفسكي ، لا يغفل لحظة ، في تأملاته حول مصير البسطاء ، عن امكان ثورتهم على النظام الاجتماعي . فالموظف البطرسبرجي البسيط يتجرا ، اذ تهيج العناصر وتدمر سعادته ، فيرفع الصوت ضد السيد الاعظم ، الذي كانت مشيئته المطلقة هي السبب الاصلي في شقائه . وليس من باب الصدفة ان يبحث ، في « دوبروفسكي » ، الامكانية التي تتسنى للدليل والمهان بأن ينضما الى الفلاح الثائر ، ولا ان يملأه انضمام البطل ، في « بنت القائد » ، رغم جميع الاحتياطات ، الى عناصر الثورة « برعب شعري » ، اذ لم يكن يساور بوشكين أي شك في كون ثورة الفلاحين عملا صائبا . ان الفكرة الرئيسة في « بوريس غودونوف » والتناقض بين العنف والاتسيّة ، الذي يعبر عنها ، كانا صادرين اذن عن ادراك الشاعر العميق للتضاد القائم بين الظالمين والمظلومين .

ان الفهم التاريخي للعصر يحدد كمال الاشخاص والطابع التاريخي للمأساة : فالتنافر بين قوتين ، وصراع المصالح السياسية حول عرش موسكو ، والمصائر البشرية ، والعلاقات بين الحكم وبين الشعب ، ممثلة جميعها تبعا للمعنى والروح التاريخيين . والصفة المأسوية للمسرحية قائمة على اساس عرض واضح للمسوغات الحقيقية للقضية التاريخية والمصالح الواقعية التي تحرك الاحداث . لقد عرف بوشكين كيف يعرض ، في اعماله ، الاشخاص والظروف ، التي اوجدتهم ، وبيئة الانسان وسيكلوجيته في وحدتهما وارتباط كل منهما بالآخر ، وهي سمات لولاهما لاستحال نشر الواقعية ، وعلى الخصوص ، الرواية الواقعية .

وفي الوقت الذي كان فيه معاصر بوشكين ، « اونوريه دوبلزك » ، لا يزال يكتب مؤلفات لا شكل لها بأسلوب مغرق في الرومنسية والميلودرامية ، مثل « كلوتيلد دولوزينيان » أو « اليهودي الجميل » ، وكان « ستندال » يكتب مفكراته السياحية وابحائه في علم الجمال ، بادئا فقط بتجسيد « قوانين العالم الواقعي القاسية » ، التي اعترف بها (وهو الشيء الذي لم ينجح في تحقيقه في « ارمانس ») وذلك بالطريقة الروائية ، وكان « بولوير - ليتون » مبتدئا فقط في وضع اسس الواقعية البرجوازية حيث يتراكب ، في روايته « فولكلند » و « بلهام » ، كما هو الشأن على كل حال في أعمال زميلته الاكبر منه سنا ، « جين اوستن » ، وفيما بعد ، خلال الاربعينات ، لدى الواقعيات الناقصات ، الاخوات « برونسي » ، يتراكب المنهج الرومنسي والمنهج الواقعي ، في هذا الوقت كان بوشكين يبدع ب « اوجين اونيفوين » رواية واقعية من طراز جديد ما زالت قواعده محتفظة بفعاليتها حتى ايامنا هذه . ورغم ان تجربة « اوجين اونيفوين » لم تدرج في تجربة الواقعية الاوربية والعالمية الا بصورة غير مباشرة ، عن طريق الرواية الواقعية الروسية ، التي كانت تحتل ، في اواسط القرن الماضي ، مركزا مهيمنيا في الفن العالمي ، فمن الجلي ان نتاج بوشكين يمت ، من حيث التسلسل ، بصلة القربى الى روايات كبار الواقعيين الآخرين .

وقد احتفظت الرواية الاوربية زمنا طويلا بالمخطط التوسيعي للعمل الذي اوجده « اوساج » ، والذي يجعل فيه البطل يصطدم بعقبات كثيرة يتخطاها في نهاية المطاف . ولم تكن تقوم بين طبيعة البطل (او القصاص) والبيئة اي علاقة جدلية ، اذ كان يتقدم هذا البطل على انه متكون من قبل : وكانت الاحداث تتعاقب لتؤلف سلسلة يمكن ان تطول الى ما لا نهاية . ومهما يكن النوع القصصي ، الذي كان يختاره الكاتب ، سواء اكان ترسليا ، كما هو بالنسبة الى « ريتشاردسون » ، ام غير ذلك ، فان الصورة التخطيطية كانت تظل ، في الواقع ، هي نفسها . هذه الصورة نجدها متكررة في روايات « سموليت » و « فيلدنغ » ، وكانت تتيح رسم لوحة واسعة من التقاليد ، وملء السياق القصصي بالمغامرات ، ودمج عدد من الاقاصيص فيه ، واكساب العمل صفة التشويق . وقد ادخل الكتاب السابقون للمرحلة الرومنسية العناصر الذاتية في الرواية على نطاق واسع . ولكن اذا كان وصف البيئة ، عند الواقعيين الاوائل ، يطمس جزئيا وصف سيكولوجية الاشخاص ، ففي النشر السابق للرومنسية ، وخاصة في الرواية القوطية والرومنسية كان مرض الشاعر ، في العالم الذاتي ، يسيطر على وصف البيئة . ولكن كان يلتمس ، ان في الاعمال القبرومنسية أو الرومنسية ، تأثير المخطط الروائي التقليدي . ومهما بدا الامر غريبا ، فان « ستيرن » مثلا ، الذي يبرز تصوره للعالم الذاتي معبرا عنه على افضل وجه ، كان يستطيع ان يوقف بطله « تريسترام شاندي » في اي مكان او ان يجعله

يستمر في عدة مجلدات أخرى ، وذلك لان العالم الداخلي للابطال كان يبدو وكأنه لا يتوقف على المدارج الموضوعية للعالم الخارجي ، ولان الفنان لم يكن يهتم بأن يربط ربطا محكما بين أحداث الحياة الروحية للابطال وأحداث الواقع . ويقال الشيء نفسه بالنسبة الى روايات « جان بول ريشتر » والروايات الاولى لفكتور هيفو . ولقد حدث النزعة التاريخية في فكر « وولتر سكوت » ، به الى عرض التفاعلات ، بين البيئة وسيكولوجية البطل ، عرضا تأليفيا . ولكن حتى هو لم يتمكن من تجاوز المخطط الروائي الرسمي بصورة كلية ، كما فعل بوشكين دون سواه .

فالسمة السيكلوجية للابطال ، في « أوجين أونيفوين » ، وسمات البيئة ، التي حددت صبغتها ، معروضة في وحدتها العضوية ، ويبقى أن العمل يهدف الى ابراز الخصائص الفردية والفريدة لسجاياب الابطال الروائيين . واذا كان الرومنسي « كونستان » لا يحفل ، فعلا ، بالظروف ، ففي نظر بوشكين لا يمكن تصور تحليل الاخلاق دون دراسة تحليلية للبيئة ، دراسة موسومة بالتاريخية والفهم الواضح للخصائص الاجتماعية للمجتمع . عند بوشكين يتحول تصور مزايا الاشخاص وعلاقاتهم ومنازعاتهم الى تصوير لحياة المجتمع بكل ما ينطوي عليه من تناقضات اجتماعية . ان الحياة الخاصة للبطل ، والتنافر بين عواطفه وأرائه ، بين أفكاره ومعتقداته ، وكل ما كان يبدو حتى ذلك الحين في الروايات مستقلا في كينونته عن البيئة ، يوجد ، عند بوشكين ، محددا بالبيئة ومنمذجا ، وهو يعكس السمات الاساسية للبنى الاجتماعية . ووحدانية الانفعالات الفردية للبطل تعكس كذلك نوعية سيكولوجيته الطبقيّة وميزة العصر الناشئة عن فعله المعوق للتطور السوي والطبيعي للشخصية ، وكذلك عن التأثير الذي تحدثه العلاقات الاجتماعية ، القائمة على الملكية الخاصة ، في الانسان .

لقد كان كتاب « أوجين أونيفوين » ، مثله مثل المؤلفات السابقة لبوشكين ، يصور الافلاس الاخلاقي للبطل المحور على مصلحته الشخصية ، البطل الاناني . هذه الرواية تدّين الانانية ، التي هي سمة نموذجية للضمير والعلاقات الاجتماعية . وهي تعمق ، من هذه الرواية ، الفكرة الانسية في الانتاج البوشكيني .

هذه الرواية تفسر تفسخ البطل بأنه عائد الى اسباب اجتماعية : فحريته تحددها « لا - حرية » الناس الآخرين ، الذين يسمحون له بأن يحيا حياة مثبّطة فارغة . ولما كان عالمه الداخلي « لا - أخلاقيا » ، فمعنى ذلك أن البنى الاجتماعية ، التي أوجدت خلقا كخلق « أونيفوين » ، هي لا - أخلاقية . في رواية بوشكين هذه يمر انتقاد الواقع عبر انتقاد للبطل .

ان أوجين ، بما انطوى عليه من اباحية ، يدوس بالقدم قواعد الاخلاق الانسانية : فهو يصد ، دون مبالاة ، قلبا محبا ، ويحطم حياة « تاتيانا » ، ويقتل

رجلا دون أن يطرف له جفن ، ويقضي حياته ساعيا وراء اللسدة ، دونما اكتراث بمصير البشر الآخرين ، ولا يهتم إلا بشخصه وبنزواته . وهو لا يبدأ باعتبار وحدته لعنة وابتداله عقابا إلا عندما يشعر بحب يائس نحو « تاتيانا » ، تلك الفتاة التي صدها فيما مضى ، وعندما يكابد آلام الندم ، التي تريبه - كما هو الشأن بالنسبة الى « بوريس » - « شبحا مدمى ... كل يوم » ، ويكتشف ما للانانية من سلطان قاتل . وفي مواجهة شك « اونيفوين » وانانيته تقف طهارة « تاتيانا » ، يقف الإيمان العميق الثابت بالكرامة الانسانية ، الذي تنادي به ، والذي هو من السلامة بحيث لا يعرف التسويات . فرفض « تاتيانا » لبناء سعادتها على تعاسة غيرها يرفعها فوق البطل الرئيسي للرواية ، ويمنح تضحياتها الفريدة رفعة المثال الخلقي . والفكرة الانسية التي جعل بوشكين من « تاتيانا » متحدئا باسمها ، تضفي على هذه الفتاة نضارة مذهلة وسحرا يدق عن كل وصف . ان شخصية هذه الريفية الفقيرة المتواضعة ، هذه السيدة من المجتمع ، التي تطوي قلبها على ألم ممض ، كانت فاتحة لسلسلة من الشخصيات النسائية في الادب الروسي ، اللواتي سيكن نموذجا للشعبيات والبلشفيات المقبلات .

ان بوشكين ، بحصره الصراع في الرواية ضمن اطر العلاقات الغرامية للبطل والبطلة ، ولكن مع دفع تحليل عواطفهما الى عرض تحليلي واسع للنظام الاجتماعي ، يمنح شخصيات روايته غنى باذخا في الانفعالات السيكلوجية . ومن هنا كانت رواية « اوجين اونيفوين » مختلفة كل الاختلاف عن رواية « الاضواء » ورواية الواقعيين الاوائل . ولم يلبث مثل هذا التنوع في الطباع ان اصبح السمة المميزة للذن الواقعي . وقد كان « ستندال » على حق تماما عندما أعلن في كتابه « مذكرات سائح » ، اثناء مقارنته بين الرواية في عصره والرواية في القرن الثامن عشر ، قائلا : « هل قرأت لفيلدنغ رواية « توم جونز » ، التي تسييت الآن هذا النسيان ؟ ان هذه الرواية بالنسبة الى الروايات الاخرى لكالاياذة بالنسبة الى الاشعار الحماسية . الا ان أشخاص فيلدنغ ، مثلهم مثل « اخيلوس » و « اغاممنون » ، يبدون لنا اليوم بدائيين اكثر مما ينبغي » (١) وقد خلّص الواقعيون ، بعد ذلك ، البطل مما اسماه ستندال « بالبدائية » ، ومضوا في تحسين طرق التحليل النفسي ، والدراسة التحليلية للقلب الانساني ، في الفن الواقعي ، التي كان بوشكين قد افتتحها مع ذلك . لقد درس بوشكين ، بدقة المؤرخ وعمق العالم الاجتماعي ، حقيقة عزلة الانسان ومصادر انحصاره ضمن مصالحه الداتية . ولا بد أن تحليل مشكلة تبدو اخلاقية بحثة قد دفع بوشكين الى دراسة الواقع دراسة تحليلية لانه هو وحده ، الذي كان في مقدوره أن يجيب على ما يطرح من تساؤلات حول طبيعة الاسباب

(١) ستندال ، « مذكرات سائح » (Mémoires d'un touriste) بروكسل ١٨٢٨ ، ج١ ، ص ٢٧

المسؤولة عن عزلة البشر وانطوائهم على أنفسهم ، وعن تحول المجتمع الى ساحة حرب . لقد طرحت هذه المشكلة ، الاساسية بالنسبة الى الواقعية ، في « المأسوات الصغيرة » بوضوح مدهش ، وكانت هي الاساس لكل الصراعات المأسوية التي تميز هذه الدورة ، وهي صراعات موحدة في مشروع فلسفي وحيد . ان « المأسوات الصغيرة » مكتوبة بحس تاريخي عميق . انه لا يمكن لغير فنان ، فهم ان اخلاق المجتمع والصفة الاجتماعية والاخلاقية للناس تتوقف على شروط المكان والزمان وعلى الظروف التاريخية المادية ، ان يخلق اشخاصا ، ينتمون الى حقبة تاريخية مختلفة ، ويكونون نابضين بالحياة كمثل اشخاص بوشكين . ان اشخاص « المأسوات الصغيرة » لا يرتدون ملابس العصر وحسب ، بل انهم يحملون منه الكثير من السمات النفسية كذلك . وفي الوقت نفسه تتراعى اشباحهم موسومة بتعميم وتركيز واقعي للصفات النموذجية التي لا يمكن ان توجد الا في الشخصيات الشكسبيرية ، والتي تبدو وكأنها تخرج الابطال من الاطار الضيق « للامر الواقع » التاريخي ، وتبين ان بوشكين قد عرف كيف يعمم فيها السمات الاساسية والابدئية للضمير الانساني ، متأثرة بالعالم القائم على الملكية الخاصة . وفيما هو يتابع الفكرة المركزية لنتاجه ، جعل ابطاله ، وهم افراد منكشون على ذواتهم ، يصطدمون بالاخلاق الانسية والقوانين الضمنية للانسانية ، مدينا بذلك ، ادانة مبرمة ، الانانية كأساس للعلاقات بين البشر . ان كل شخصية من شخصيات « المأسوات الصغيرة » تتميز بنوع من الصراع يضعها في وجه البشر والعالم . ومع ذلك فان كل الصراعات في المسرحيات متناسقة مع بعضها . فالفاوي المرح « دون جوان » الذي يقف من الحياة موقف المستهلك والذي لا يطلب منها غير الملذات وغير اشباع شهواته ، يقضي مسحوقا تحت وطأة نيته الانسانية ، التي ترمي الى تضحية فضيلة وشرف وحياة انسان آخر في سبيل شهوته هو ونزوته العابرة . و « فالسنگاما » يستشعر مرارة ما بعدها مرارة من السقوط ، لانه حول بصره وسمعه عن المصائب العامة وحصر نفسه ، مع اصدقائه المستهترين ، ضمن دائرة جدل دنس ، شاعرا انه ، وسط الشقاء الانساني الرهيب ، « فوق القوانين » ، وذلك بعد ان انفصل عن بلایا أخيه الانسان والامه . وباء « ساليري » بهزيمة منكرة في مبارزته « لموزار » ، لانه يدفع جريمة كثر من لفهومة الضيق الجشع للفن على نحو استبدادي . ان « ساليري » ، بتحويله هذا الفن الى لغز لا تكشف اسراره الا حلقة ضيقة من المقبولين ، قد تجرأ على وضع ارادته الفردية في مركز المقاومة لقوة الصهر والتربية المنطوية في الفن الذي ينشر البهجة ، بسخاء ونزاهة ، على العالمين . فهو يخلق عبقرية « موزار » ، الحرة المضيئة ، مرتكبا بذلك انذل ما يمكن ان يرتكب من قهر ضد عنصر الابداع عند الانسان . وهو يتصرف كجميع أولئك الذين يخنقون العقل ويعملون على وقف عمله الشاق المخلص ، الذي يهدف الى

تحرير الانسانية من سيطرة الاحكام السبقية والجهل والشر . وقد اكتسبت فكرة بوشكين الانسية في هذه المأساة طاقة على التعميم لا مثيل لها ، وقوة نقدية كبيرة . ولكن ما هي الارض التي تفدي كل هذه المآسي الانسانية وتفدي الكره الذي يحمله الانسان لآخيه الانسان ويقحم عدم الانسجام على العلاقات بين البشر ؟ ان مسرحية « الفارس البخيل » ، وهي المأساة الرئيسية في هذه السلسلة كلها ، هي التي تجيب عن هذه الاسئلة . فالعالم ، الذي توجد فيه جميع المعاني مشوهة ، والذي ينصح الابن فيه بان يقتل ابيه ، ويغوي فيه القاتل الشبق ارملة القتيل ، ويشير فيه الخير المجرّد البغضاء والاذية القصوى ، وفيه تخفي الزوايا المظلمة من الحياة « جرائم دامية » على أهبة البروز الى النور لدى اول دعوة ، وفيه تثير دموع البشر وبلاياهم اما الاحتقار أو اللامبالاة ، وفيه يضطر الشباب والنبوغ الى بيع نفسيهما ، وفيه توزن قيمة الانسان بما يملك ، ويسود الحرص والجشع ، ويداس بالاقدام الضمير والاخلاق ، هذا العالم المقسوم الى سادة وعبيد ، هذا العالم الضاري المخيف ، هو العالم القائم على الملكية الخاصة ، الذي يتحكم فيه ، كشيطان مريد وروح شريرة ، التاجر العجوز ، أو المرابي العجوز ، عبد الذهب وربّه ، هذا الرمز لسيطرة الانسان على الانسان . ان الفارس يشعر انه محصور في لأمته : فبوشكين ، الذي فهم طباع سيد الحياة الجديد ، الذي تأكد في مجتمع ما بعد الثورة ، لم يعط البارون ملامح معاصرة حتى لا يخرجّه من المخطط العام للسلسلة . ولقد كانت للبارون الشيخ ، رغم لأمته ، اشباه في الفن الواقعي على زمن بوشكين . وهو ، من حيث الغزى ومن حيث معرفة أحداث الحياة التي يعكسها ، يوازي الشخصية البلازكية « غوبسيك » الذي يخدم ، بنفس التعصب والهوس ، سيده « الذهب » ، والذي يحتقر ، كالبارون ، البهرج الخارجسي والعلامات الظاهرة للسلطة ، التي يفضل عليها السلطة الخفية والحقيقة في آن واحد . ولما كان يمارس مهنة البارون نفسها ، فهو يفهم ان الانانية والجشع هما المحركان الحقيقيان للعلاقات بين الناس ، في المجتمع الذي يعيش فيه . وكالبارون ايضا يتمتع « غوبسيك » بسمات قوية ، تفضح ، رغم قوتها عنصرا هاربا غونيا ، هذان الرجلان مكتنزان حقيقيان ، وليسا رجلا أعمال عاديين ، كأولئك الذين تميزت بهم المرحلة الاولى من الادخار البرجوازي ، والذين يسجلون ، مع ذلك ، بداية تمثيل الراسماليين الطماعين في الفن الواقعي العالمي .

ان مشكلة العلاقات مع الراسمالية ، هي ، في نظر بوشكين ، كما في نظر بلزاك وستندال وديكنز وفاكري ، التي تميز ، بصفة رئيسية ، الحكم على طابع التطور التاريخي . لقد بحث بوشكين ، باصرار ، عن القوى الاجتماعية والمبادئ المحددة للبنى الاجتماعية ، التي في امكانها ان تقف في وجه الراسمالية ، سالكا في ذلك سبيل

كتاب عصره الكبار ، ودارسا بكل اهتمام تأثير النظام الاجتماعي الجديد في حياة المجتمع . واذا كان بلزاك يفضل سواء السبيل اذ يفترض ان في مقدور الملكية والكنيسة ان تكبحا جماع عناصر وفوضى التعامل الرأسمالي الحر ، والتأثير الضار للاخلاق البرجوازية على الانسان ، واذا كان ديكنز يرى ان الحس الاخلاقي ، الذي يجب تنشيطه لدى البشر ، يستطيع ان يقاوم التأثير السيء الذي يمارسه نظام العلاقات الرأسمالية على الوعي الاجتماعي ، فان بوشكين ، شأنه شأن ستندال ، قد حلل بدقة امكانية الاتحاد مع الشعب الثوري ، ورجع باستمرار الى هذه الفكرة في « دوبروفسكي » وفي « قصة يوغاتشيف » وكذلك في « المشاهد المأخوذة من ايام الفرسان » التي تشبه في تصميمها قصة « الجاكري » « لمريه » . وكبار الواقعيين الآخرين في الماضي ، كان يطمح الى تخطي اطار الحاضر التاريخي ، والتكهن بسير التطور الاجتماعي المقبل . ان البحث عن الآفاق المستقبلية يصدر عن طبيعة المنهج الواقعي بالذات ، ويؤلف صفته المميزة الاساسية : ذلك ان على الفنان ، وهو يستوعب الواقع ويخضعه لدراسة تحليلية ، ان يعرف ويفهم حركة العالم الذي يدرسه ويستوعبه . هذا البحث ناشئ ، عند كبار الواقعيين في القرن التاسع عشر ، عن رفض للمجتمع المتولد عن البرجوازية . وكان بوشكين يرفض التقدم الرأسمالي ، سواء بشكله الاميركي « الخالص » ، او بالشكل الذي كان يميز التطور الاجتماعي الاوربي . فقد كتب عن الديمقراطية البرجوازية الاميركية يقول : « لقد رأينا بذهول كل وقاحة الديمقراطية وكل افكارها المسبقة العنيفة ، وكل استبدادها الذي لا يحتمل . ان كل ما هو نبيل ونزيه ، وكل ما يرفع الروح الانسانية مسحوق تحت وطأة اناية لا ترحم وتعطش الى الرفاهية . هناك الاغلبية التي تظلم المجتمع دون ان ينالها عقاب ، وهناك استعباد السود وسط التربية والحرية ، والاضطهادات بين العائلات في شعب لا يضم نبلاء ، وهناك طمع وحسد من طرف الناحيين ، وثردد واستخذاء من طرف الحاكمين (١) . . . » وبنفس التعابير تقريبا وجهه ستندال الانتقاد الى الديمقراطية الاميركية في تعليقه على رحلة الى اميركا الشمالية قام بها رجل دعاه بالنقيب « هولي » . ولا يخفى ان الحرية التي تحدث عنها بوشكين وستندال انما هي حرية النظام الاقتصادي الحر الذي اعلنته الثورة البرجوازية . ونفس هذه السمات التي تتميز بها الحضارة الاميركية منتقدة ايضا من قبل ديكنز ، في كتابه « مارتن تشوزلويت » ، الذي هو هجاء بارع للديمقراطية البرجوازية . ولكن بوشكين يقول من جهة ثائية : « اقراوا شكاوى الشغيلة في المصانع الانكليزية : ولسوف يوقف الهول شعر رؤوسكم ! كم هناك من التشويهاات المقرزة

(١) ب. بوشكين - المؤلفات الكاملة في عشرة مجلدات - الطبعة الروسية للاكاديمية ، ١٩٤٩ ، ج ٧ ، ص ٤٩٩ .

للنفوس ، وكم من العذابات التي لا تجد لها أي تفسير . فيا لها من همجية عديمة الحس ، من ناحية ، ويا له من بؤس رهيب ، من الناحية الأخرى ! وقد تتخيل أن الأمر يتعلق ببناء أهرامات الفراعنة ، وبيهود يعملون تحت السوط المصري . كلا ! بل أن المسألة تتعلق بأجواخ السيد « سميث » وأبر السيد « جاكسون » . لاحظ ، في هذا الصدد ، أن هذه الأعمال لا تعتبر تعديلات ولا جرائم ، وأن كل شيء يتم ضمن الأطار القانوني . قد يقال أن ليس في العالم أباس من العامل الانكليزي ، ولكن أنظر ما فعل هناك اختراع آلة جديدة أوقفت فجأة ما بين خمسة وستة آلاف عامل عن عملهم الذي هو أشبه بالاشغال الشاقة ، وحرمتهم من الوسائل المستمرة للعيش ... (١) »

« أن كل تحسين في الآلة يلقي بالعمال في الشارع . وكلما كان التحسين أوسع كانت الفئة المحولة إلى البطالة أكثر عددا . وعلى هذا فإن كل واحد يؤدي ، بالنسبة إلى عدد من الشغيلة ، دور أزمة اقتصادية تعقب بؤسا وفاقة وجريمة » (٢) . هذا ما كتبه « انجلز » وهو يحلل وضع الطبقة العاملة الانكليزية . وتلك هي التناقضات الحقيقية للتقدم الرأسمالي ، وهي تناقضات لم تخف عن النظر الثاقب لبوشكين وغيره من كبار الواقعيين في القرن الماضي . لقد استطاع الشاعر أن يفهمها ، ويدرك تأثيرها على العالم الأخلاقي للإنسان . من أجل هذا عرف كيف يبذل ، في « بنت البستوني » ، صورة بطل ذلك العصر الجديد . فالسمات النموذجية للوجدان البرجوازي تجد في هذه الرواية تعبيرا واقعيا لها ، وتظهر معمرة . فالبطل « هرمان » الذي ليس له ، كالبطلين البلاكيين ، « راستينياك » و « روبميريه » ، من منشط حيوي غير التعطش إلى الثروة ، إنسان فرداني مكتمل . لقد خنق فيه هوسه بمصلحته الفردية سائر العواطف الانسانية الطبيعية ، واخضعها للحسابات اللانسانية التي لا ترحم . ولما كان شبح الشراء قد أعمى منه البصر ، فهو لا يتورع عن ارتكاب الكبائر ، ولا عن اللجوء إلى الخديعة ، وذلك سعيا وراء هدف حياته الوحيد الذي يتابعه باصرار مهووس . أنه يتصرف حسب طبيعته الجشعة ، مزيجا من طريقه ، دون أي رحمة ، كل ما يقف حجر عثرة فيها ، ناظرا إلى المجتمع نظره إلى ساحة حرب ، وإلى الناس كأنهم أعداء ، أو أدوات تمكنه من تحقيق مخططاته . وليس من قبيل الصدفة أن يتخلل القصة مزيج من ألوان المدينة ، وأن تشمرك فيها صورة « بترسبرج » بأجواء قصة غوغول « جادة نيفسكي » والمشاهد الدرامية في مؤلفات دوستوفسكي ، لأن هذه المدينة كانت تضم جميع تناقضات المجتمع ، التي

(١) نفس المصدر ، ص ٢٩٠ .

(٢) ف. انجلز ، « وضع الطبقة الكادحة في الكلترا » المؤلفات الكاملة - « إيديسيون سويسال » ،

باريس ، ١٩٦٠ ، ص ١٨٢ .

تبدد فيها واضحة وضوح البداهة .

وكان انجلز قد لاحظ ، وهو يحدد السمات المميزة للمجتمع البرجوازي ، أن هذه السمات تظهر بمزيد من البداهة في حياة وعادات المدن الكبيرة ، مراكز ونقاط ارتكاز الحضارة الرأسمالية . « وحتى لو كنا نعرف أن عزلة الفرد هذه وهذه الانانية الضيقة هما ، في كل مكان ، المبدأ الأساسي للمجتمع الحاضر ، فهما لا تظهران بصفاء ووثوق مطلقين إلى هذا الحد إلا هنا بالضبط ، في زحمة المدينة الكبيرة . أن انقسام الإنسانية إلى أحداث ، لكل أحاد منها مبدأ حياة خاص وغاية خاصة ، هذا التحويل للعالم إلى ذرات مدفوع هنا إلى أقصى مداه .

وينتج عن ذلك أيضا أن الحرب الاجتماعية ، حرب الكل ضد الكل ، معلنة هنا بشكل صريح . فالناس ، شأنهم شأن الصديق « ستيرنر » ، لا يعتبرون بعضهم بعضا إلا كأبباع يمكن استخدامهم : فكل واحد يستغل غيره ، وتكون النتيجة أن يدوس القوي الضعيف بقدميه ، وأن يختص العدد القليل من الأقوياء ، أي الرأسماليين ، أنفسهم بكل شيء ، فلا يبقى عندئذ للعدد الكبير من الضعاف ، أي الفقراء ، سوى حياتهم ، ولا شيء غير الحياة (١) . أن السمات المميزة للمجتمع البرجوازي والعلاقات البرجوازية ، التي ذكرها انجلز ، قد انعكست كذلك في « بنت البستوني » . فالواقع أنه كان على « هرمان » أن يصارع ، من أجل الثروة والسلطة ، لا في ناد للمقامرة بل في البورصة ، لأنه كان مهيا لذلك بطبعه وبما يحمله من آراء في الحياة .

والى جانب ما لبوشكين ، في « بنت البستوني » و « الفارس البخيل » ، من رؤية كاملة للتطورات التدريجية الحقيقية الجارية في المجتمع ، إلى جانب العمق البالغ الذي به يفهم الأحداث الاجتماعية التي تبرز في عالم ما بعد الثورة ، وما يتجلى في هذين الاثنيين من كمول واتقان ، فإن الارتكاز الأساسي يقوم على تحليل النتائج الأخلاقية الناشئة عن تأثير الانانية الاجتماعية في الإنسان . هذا التحديد في الطريقة ، التي اصطنعها بوشكين لتصوير المجتمع البرجوازي ، كانت تتحكم به صفة التطور البطيء للرأسمالية في روسيا : فمع فهم بوشكين للاتجاه الرئيسي للتطور الاجتماعي ، وإدراكه أن انتصار البرجوازية أمر لا مفر منه وأن العالم الاقطاعي مقضي عليه بالزوال ، ومع ملاحظته تحرك المجتمع نحو الرأسمالية ، لم يتمكن من تحليل قيام وتمكن العلاقات الاجتماعية الجديدة بنفس الاتساع الذي تهيبا لغيره من الفنانين الواقعيين العائشين في ظل النظام الرأسمالي . ولكن هذا لا ينفي أنه قد أرسى قواعد طراز جديد من الواقعية ، نقدي من حيث الخاصية ، تأليفي من حيث الطريقة التي

(١) ف. انجلز ، « وضع الطبقة الكادحة في انكلترا » ، المؤلفات الكاملة - « إيديسيون سويسال » ،

باديس ، ١٩٦٠ ، ص ٦٠ - ٦١ .

يعرض بها علاقات الانسان بالبيئة وعلاقاته بالمجتمع . لقد صور بوشكين انسان عصره على الصعيد التاريخي ، بمعنى انه كان يعتبره ثمرة لوسط اجتماعي محدد ، يمتلك وعيا طبقيًا واضحًا لم يكن يميز سواه . والطريقة النموذجية التي استخدمها بوشكين لتصوير الواقع تميز كذلك كل الواقعية النقدية في عصره الكلاسيكي . وقد اتاحت هذه الطريقة لبسزك وستندال ، لديكنز وذاكري ، للاخوات « برونتي » وفوغول والواقعيين الروس المنتمين الى « المدرسة الطبيعية » ان يبرزوا ويحللوا تناقضات العلاقات الرأسمالية الجديدة ، التي قامت على انقاض الاقطاعية . والحقيقة ان الواقعية النقدية كانت وحدها هي القادرة على استيعاب ذلك الواقع الجديد ، لان الواقعية البرجوازية ، التي تعتبر التقدم الرأسمالي كقاعدة طبيعية للتطور الاجتماعي لم تبدل أي محاولة لتحليل الواقع في حركته الحقيقية ، بل بدلت قصارى جهدها لان تحليل محل صورة تناقضات المجتمع صورة الحياة الروحية للانسان مفصولا عن المجتمع . مثل هذا المفهوم يعبر عنه بدقة ممثل بارز للواقعية البرجوازية ، هو « بولوير - ليتون » ، وهو مصور طبائع وعالم نفسي موهوب . فقد كتب يقول : « ان المؤلفات التي تدرس الانسان في علاقاته بالمجتمع لا تنطبق عليه الا اذا كانت العلاقات المدروسة تدوم . مثال ذلك ان مسرحية تصف طبقة معينة في جو هجائي تفقد بالضرورة معناها عندما تفقده هذه الطبقة ، مهما كان عمق الافكار التي تتضمنها حول هذا الموضوع ومهما كانت حقيقة الشيء الذي يتناوله الهجاء . . ان رواية تميز القرن الحاضر بصورة كاملة قد تبدو في المستقبل غريبة وغير مفهومة . من اجل هذا كانت شعبية الآثار التي تتناول الانسان في علاقات محددة ، لا في حد ذاته (In se) تنحصر جزئيا ضمن العصر وضمن البلد الذي رأت فيه هذه الآثار النور . اما الآثار ، التي تدرس الانسان كإنسان ، وتتناول جوهره الروحي فتبرزه وتحلله ، سواء اكان ذلك في الماضي أو الحاضر ، وسواء كان هذا الانسان أوريبيا أم همجيا ، فهي ، دون أدنى شك ، صالحة وبالتالي مفيدة ، لكافة الأزمان وكافة الشعوب (١) . » وقد أصبح تصوير « الانسان كإنسان » هو الصفة المميزة والسمة النوعية للادب البرجوازي في القرنين التاسع عشر والعشرين . هذا المبدأ السلي يقضي بأن يصور الانسان مفصولا عن عالم العلاقات الاجتماعية والذي بولغ فيه ، هو اساس للادب المنحط المعاصر .

وقد عجز الفن الرومنسي ، من جهته ، عن ابراز التناقض الحقيقي للرأسمالية « الحرة » ، التي كانت في حالة التكوين . لقد كانت السمات الجديدة ، التي كانت تتغلغل في الحياة وتعرّي الطبيعة الانسانية للمجتمع البرجوازي ، كانت تفرض ان

(١) بولوير - ليتون ، « بلهام ، او مغامرات رجل محترم »

(Pelham or adventures of a Gentleman)

نيويورك ، ص ٤٨ .

يعمد الى تحليلها واستيعابها . فبالنسبة الى الرومنسية تبدو سيرورة التطور البرجوازي لا معقولة او صعبة او مستحيلة معرفتها . وكان الرومنسيون المحافظون يحبسون أنفسهم ضمن دائرة رفض صبور للحياة وللمجتمع الجديد ، مثل « ألفرد دوفيني » او يدافعون صراحة عن الرجعية الاقطاعية ، مثل « أرمن » و « سوتي » وغيرهما ، اما الرومنسيون الذين كانوا ، مثل « لامارتن » ، يشاركون في اوهام الليبرالية البرجوازية ، مع وقوفهم موقفا سلبيا من اشد مظاهر التقدم البرجوازي اثاره للاشمئزاز ، فقد كانوا يرون ، رغم كل شيء ، أن النظام الاجتماعي الجديد لم يكن يحتاج الا الى بعض الترتيبات . الا ان الرومنسيين الثوريين ، المرتبطين ، الى حد ما ، بتنامي الروح البروليتارية والديمقراطية الثورية ، ذلك التنامي الذي توجته ثورة عام ١٩٤٨ - امثال « هنري هارين » و « فريليفرات » و « مورو » و « باربييه » و « لنو » والشعراء العمال الذين أسهموا في الحركة « الشارتية » - كانوا يكشفون عن تناقضات التقدم الرأسمالي ، دون أن يقدموا ، مع ذلك ، صورة تامة للمجتمع البرجوازي . لقد كان الواقعيون النقديون وحدهم هم القادرين على رؤية واستيعاب جماع الظواهر المتناقضة للتطور الاجتماعي ، وعلى تحليل الجوانب الاساسية للوجدان البرجوازي والنظام الاجتماعي . وفي الوقت الذي كانت فيه الواقعية النقدية تتفتح ، كان المجتمع البرجوازي قد القى في غياهب النسيان عصر « اليعقوبيين » المجيد ، والمحنة الدامية للحروب النابليونية ، ودخل عهد التنافس الحر ، وهو يتمثل مكتسباته الخاصة . كانت البرجوازية تحتفل بحريتها : فقد استبدلت « البطبطة » بموسيقى « الكرمانبول » ، وبغطاء الرأس « الفريجي » (غطاء رأس أحمر اللون اتخذ في فرنسا اiban الجمهورية الاولى ، رمزا للحرية - المغرب) استبدلت قبعة التاجر المستديرة ، وببزة الخيال الملونة ، « ردفوت » الفازي الجديد للعالم ، فارس الحسابات والتسليف . وقد حل محل خطباء « الجمعية التأسيسية » ، الذين هزوا العالم ، مثرثرو « البرلمان » . كانت البرجوازية تدافع عن سلطتها دون رحمة ، وتواجه ، بالحديد والنار ، الجماهير الشعبية الثائرة ، التي اقامت المناريس في تلك الايام من شهر تموز ، فقد اسالت دم البروليتاريين الليونيين ، الذين تجاسروا على المطالبة بحقوق انسانية ، وسحقت انتفاضة نساكي « سيليزيا » ، واستنفرت قواها ضد « الشارتيين » ، الذين كانوا يظنون ، بسداجة ، أن الحريات الديمقراطية التي أعلنتها البرجوازية ستمنح الطبقة العاملة امكانية التحرر من الاستعباد الرأسمالي .

ان اتجاهها قويا نحو البحث ورغبة في المعرفة بالغة الحماسة كانا يميزان ، الى أبعد الحدود ، كبار الواقعيين ، في القرن التاسع عشر ، الذين ، بدرسهم للحياة وتصويرهم اياها ، وبابرازهم التناقضات الموضوعية للرأسمالية ، كانوا يحتلون ،

دون نزاع ، مركزا انتقاديا بالنسبة الى العالم القائم على اساس الملكية الخاصة .
فقد كتب بلزاك يقول : « ان العالم يطلب صورا جميلة ، ولكن اننى يمكن العثور على
نماذج لها ؟ هل ملابسكم الحقيبة ، وثوراتكم الفاشلة وبرجوازيوكم الثرثارون ،
وديانتكم الميتة ، وسلطاتكم الزائلة وملوكم العاملين بنصف راتب ، هل هم يوحون
بالشعر الى الحد الذي ينبغي معه تغيير اشكالهم لكم ؟ . اننا ، اليوم ، لا نستطيع الا
أن نسخر ! (١) » ان عنصر المعرفة والنقد يتخلل روايات بلزاك ، الذي يعقب عرض
الموضوع بأوصاف صافية تتناول وضع ابطاله ومصالحهم ، وعلاقاتهم الاقتصادية ،
كما يعقبه بتفاصيل دقيقة واسعة عن الحياة واللباس والتقاليد والاذواق ،
والاكتشافات العلمية ، والعمليات المصرفية والمالية ، والقروض ، و « الموضة » وبيع
الاماكن ، وكتابة العدل . ويدرس ، بالإضافة الى هذا ، النظم ، وعلاقات الكنيسة
بالدولة ، ورسوم الايلولة ، والتشريع الاقتصادي ، مدخلا في عرضه ، صالونات
المجتمع ، وحجر الانتظار عند المراهبين ، واكواخ المدينة ، وعادات الريف الفرنسي
وتقاليده . على الكاتب اذن ان يكون قد حلل الطبائع ، واحتك بجميع التقاليد ،
وجاب الكرة برمتها ، وعانى كافة الاهواء ، قبل ان يؤلف كتابا ما ، او ينبني ان تجد
الاهواء والبلاد والتقاليد والطبائع ، وحوادث الطبيعة والحوادث الاخلاقية ، ان يجد
كل هذا مكانا له في فكره (٢) . هكذا كان يقول بلزاك ، السدي كان يبذل الجهد
لتفحص وعرض حياة الانسان وحياة المجتمع والتاريخ بطريقة تاليفية . واذا كان
البناء الخفيف للنثر البوشكيني ، الخالي من الزخارف والبريق يندرج بسهولة في
باب الفن الحديث ، واذا كان الفعل عنده يفلت من عبء الزمن ، فان النشر البلازكي
يتميز بمظهر فخم ، جامد ، والى حد ما ، قديم . ثم ان بعض اجزاء الصرح غير
المستكمل « للكوميديا الانسانية » قد قدمت ، ولكن النتائج الباذخ لبلزاك لم يفتأ ،
مع ذلك ، يؤثر في الفن ، وذلك بفضل متانة شخصيات ابطاله وقوة الشهوات التي
رسمها الكاتب والتي تكشف عن الاعماق الخفية لنفوس ابناء هذا العالم القائم على
الملكية ، ولكن لان « الكوميديا الانسانية » تقدم كذلك اختزالا ، على ارفع مستوى
من الواقعية ، لحركة الحياة الواقعية على اتساع مداها . وكما هو الشأن بالنسبة
الى بطل « بنت البستوني » ، يطمح ابطال بلزاك بقوة السى تحقيق مصلحتهم
الشخصية ، ويتسم طبعهم بوحادية تربط بين العالم الداخلي للبطل وبين هواه
المضني . فالعاطفة الابوية عند الاب « غوريو » قد طوت جميع عواطفه الاخرى ، كما
خضع لشهوة المال ، لدى « غوبسيك » و « نوسنجن » و « لوسيان دو رو بمبريه »

(١) اونوريه دو بلزاك : « جلد الكرب » (La Peau de Chagrin) بروكسل ١٨١٣ ،

ج ١ ، ص ١٩ .

(٢) نفس المصدر ، ص ١٥ .

و « تايفر » و « تييه » و « الاخوة كنت » و « هوبرتان » و « ريفو » ، و « الاب غرانديه » ، ومئات غيرهم ، خضع عالمهم الروحي . ان بلزاك بتصويره ابطال « الكوميديا الانسانية » متمحورين على انفسهم وعلى مصلحتهم الخاصة ، التي تتعارض مع المصلحة العامة ، أو مصلحة الناس الآخرين ، انما كان يعبر عن النوعية الموضوعية للتطور الاجتماعي البرجوازي ، اي تنامي واتساع الذرية الاجتماعية ، وانقسام البشرية الى افراد منعزلين عن بعضهم .

على ان بلزاك باعتباره الطبع كوحدة لعالم الانسان الداخلي ولهواه المسيطر ، لم يكن ، مع ذلك يضع الهوى والطبع في نفس المستوى ، لان هذين التصويرين متحدان ، في نظره ، جدليا ، وليسا متطابقين . ان الهوى هو القوة المحركة للطبع ، اي مبداه النشاط : وقد كان يدخل في تناقض مع الطابع الاخلاقي والنفسي للبطل . اما الطبع فهو مكون من تأثير البيئة ، يستجيب الى دقائقها ويتوقف عليها . من اجل هذا كان ابطال « الكوميديا الانسانية » ، رغم انهم منمدجون اجتماعيا ، يملكون شخصية قوية لا تتحول الى الجوهر الاجتماعي للبطل أو الى هواه المضني ، كما هي الحال عند الكلاسيكيين ، ولا هي تعميم خاصة أو سمة لطبيعته ، كما هو الشأن عند الرومنسيين .

لقد كان بلزاك ، وهو يدرس الطبائع الفردية ، ناظرا في الحياة بنفاذ مدهش ، معبرا عن دقائقها في مؤلفاته ، مطالعا على المضاربة العقارية وعلى الوسائل التي يلجأ اليها الفلاحون لانتزاع الخشب من الملاك ، عارفا بثمرن الحلّي التي ترهنها فيكونتيسة أو مركيزة مغرمة عند مراب باريسي ، وكذلك بأسرار القصور الارستقراطية المستخفية بين الاشجار الخضراء في « سان جرمان أن لاي » ، عالما بسير عمليات التدليس في البورصة ، وبدسائس السياسيين الخفية ، كان يتتبع ، تتبع المؤرخ ، توغل الجشع في كافة دوائر الحياة الخاصة والعامة ، وقد بين كيف كان هذا الجشع يفسد الضمير الانساني ، ويجمد العلاقات بين البشر . ان معنى والكولونيل شابر) ، وعاطفة الصداقة (الاوهام الضائعة) ، والحب (الحظير ، القرابة (الابوان الفقيران) والروابط العائلية (الاب غوريو ، واوجيني غرانديه ، وحورية المقاطعة (La muse du département) ، والمرأة البائسة الثلاثين) ، والاستقامة (سيزار بيروتو) ، وجهاز الدولة (المستخدمون وقضية غامضة) ، والصحافة ، والمسرح ، والنشر ، والفن ، والمصرف ، كل شيء متسم ، الى ابعد حد ، بالجشع ، خاضع للتدبير الاناني ، الذي يحول الحياة الى ساحة قتال تنتفي فيها كل رحمة نحو الضعفاء ، وفيها تسحب الاخلاق والخير في الاوحال وتندنس . ان الصراع الدائر في المجتمع ليس مجرد صراع بين الانسان والانسان ، بين طبع وطبع ، وبين شخصية وشخصية ، وبين شخصية والمجتمع . اذا شئنا ان نردد

كلمات البطل الاثير عند بلزك ، الدكتور « بيناسي » ، الذي هو « انا آخر » (alter ego) للكاتب ، نقول ان هذا الصراع ليس شيئاً غير الحرب التي تضع الفقراء والاغنياء وجها لوجه ، والتي تدور رحاها في الدولة القائمة على الملكية الخاصة ، غير هذا « الاتحاد بين المالكين ضد المعوزين » . وهو ، في الوقت نفسه ، المعركة التي تخوضها البرجوازية ضد طبقة النبلاء ، ويخوضها الفلاحون ضد الملاك ، والبروليتاريون ضد اصحاب المصانع . وبالاختصار ، ان صراع الطبقات هو الذي تقوم على اساسه العلاقات الاجتماعية والذي يشرح سر التطور التاريخي ، وهو المحرك للتقدم .

ولقد قادت الدراسة التحليلية للمجتمع بلزك الى التفكير في ان انتصار البرجوازية شيء لا يمكن تفاديه . من اجل هذا ، ورغم الكره الشديد الذي كان يحمله للبرجوازية ، ورغم الحب الذي يشعر به نحو نبلاء الارستقراطيين الخالين مسن اي جشع ، اضطر ، مع ذلك ، الى التعبير عن ميل المجتمع القديم نحو الافول ، والى تناول وصفه لطبقة الاشراف من وجهة نظر نقدية . فقد نسب بلزك الى رجال الاعمال البرجوازيين سعة الافق وقوة الارادة والطاقة التي لا تنفذ ، وهي سمات تعوز ، الى حد ما ، الشخصيات الارستقراطية المصورة على انها جسد متعلقة بالمثاليات . كان بلزك يرى في اولئك الرجال ، الذين كان يضعهم مقابل النبلاء ، حملة للنشاط ، حملة للعزيمة الاجتماعية . ومن هذه الزاوية تتفوق شخصيات بناء السلالات المالية على شخصيات « آل فرونتر » التي ابدعها الادب الواقعي الذي جاء بعد ذلك ، والمعجوز « بودنبورك » ، و « ارتامونوف » الاكبر ، و « كوبرود » ، الذي تذكر قوة شخصيته وسلامة طويته بالشخصيات البلاكية . ولكن بلزك ، مع اعترافه بقوة هذه الطبقة المنتصرة كان يفترض - وهذا يشهد على التاريخية العفوية لفكره - ان النظام البرجوازي للعلاقات الاجتماعية لم يكن بالشئ المتفوق على المخلوقات ، وانه لا يمكن ان يكون ازليا . وقد توصل بلزك الى هذه الفكرة بوصفه انسيا يرفض لا انسانية الحضارة الرأسمالية . فقد كان يرى ان هذه الحضارة ، ما دامت لا تضمن سعادة الانسان ، لا يمكن ان تستمر طويلا ، وانها ، بالتالي ، محكوم عليها بالزوال . لقد كان النقد الاخلاقي للرأسمالية يكشف عن قوة وضعف تصور بلزك للعالم . فبينما كان يرى ، بحق ، ان انقسام البشر ، او تحولهم الى ذرات ، تنبذ واحدها الاخرى ، انما هو نتيجة اساسية للتقدم الرأسمالي ، لم يفتن الى الوجه الآخر من الرأسمالية ، الا وهو دورها التوحيدي ، الذي مسن شأنه ان يؤدي ، في الظروف الجديدة التي رافقت تصفية الانفصالية الاقطاعية ، الى تقوية الارتباط بين الناس ، وتدعيم الصلات الانسانية سواء على صعيد الانتاج الصناعي ، في الدرجة الاولى ، ام على صعيد المبادلات ، موجدا بذلك الشروط الموضوعية ، في

داخل النظام الرأسمالي نفسه ، للانتقال السى لجميع الفقراء ضد الاغنياء ، اي المظلومين ضد الظالمين ، بنية تغيير النظام الاجتماعي القائم .

ان بلزاك الذي كان يكره الديمقراطية البرجوازية وليبراليتها ، ويدرك تمام الادراك التناقضات الحقيقية والنواحي السلبية للنمو الرأسمالي ، ويصور ، بمحبة ، الجمهوريين المدافعين عن مصالح الشعب وحقوقه ، كان ، رغم كل ما لديه من عمق واتساع أفق يشهد بهما تحليله للعلاقات البرجوازية في أشد تدرجاتها التاريخية خفاء ، كان ، مع ذلك ، أقل مستوى من الاشتراكيين الطوباويين ، الذين كان يعرفهم كل المعرفة ، والذين تحاور معهم وأشار الى مظاهر الضعف المذهبية لديهم . لقد أدى عدم فهم بعض النواحي الهامة من الواقع الى تشويه منهج بلزاك الواقعي أحيانا ، والى بروز اتجاهات رومنسكية في نتاجه ، فبدت شاعريته الواقعية وقد تخللتها شاعرية الرواية القوطية ذات « الاسرار والاهوال ، مما (جعله يضع مؤلفات ساذجة وهمية لا يمكن تصديقها ، من نوع « قصة الثلاثة عشر » . ففي المسائل الاجتماعية وقع بلزاك ، وهو يشرح الوسائل التي تساعد على تخطي عواقب النمو الرأسمالي ، وقع في الطوباوية المحافظة ، اذ اعتقد بأن في وسع السلطة الارستقراطية ، باعتمادها على القيم الاخلاقية للدين ، ان تقود المجتمع الى الخير ، دون تغيير العلاقات الانسانية القائمة ، ودون القضاء على مبدأ الملكية والاكتماء بضبطه فقط . مثل هذه النظرية هي التي يفضلها « بيناسي » ، بطل الرواية الطوباوية التعليمية ، « طبيب القرية » ، وهي رواية باهتة ، ولكنها جديرة بالاهتمام من حيث ان الكاتب عبّر فيها عن أفكاره الرامية الى اعادة تنظيم المجتمع . لقد كان يعترى بلزاك ما اعتسرى غوغول ودستوفسكي : وهو ان رفض هؤلاء الفنانين العظام للطريق الرأسمالية في التطوير الاجتماعي ، وللوسائل الثورية التي تتيح تغيير العالم وتحسينه ، حملهم على البحث عن سند يدعم نضالهم ضد الانانية البرجوازية ، التي تدمر وتشوه الجوهر الاخلاقي للانسان ، في السلطة الاستبدادية والاخلاق المسيحية . كذلك ظهرت الطوباوية المحافظة في نتاج بلزاك ، من حيث ان الكاتب لم يدخل في حسابه ، وهو يدرس القوى التي كانت ذات فاعلية في مجتمع عصره ، الشعب بوصفه عاملا مستقلا يحسم ، في الواقع ، حركة التاريخ . فبينما كان الاشتراكيون الطوباويون ، وعلى الاخص « سان سيمون » ، يرددون اقتناعا يوما بعد يوم بأن « الفئات الدنيا » ، ومنها البروليتاريا ، كانت ، هي نفسها ، قادرة على توجيه كافة المجالات لحياة الدولة والاقتصاد ، كان بلزاك يؤكد العكس في مجادلاته الصريحة ليس هناك من ريب في أن بلزاك ، بابراره تناقضات التقدم الرأسمالي وانتقاده الاسلوب الرأسمالي في العلاقات الاجتماعية ، كان يعبر عن عواطف وعقلية « الفئات الدنيا ، المظلومة من قبل الرأسمالية ، اي الاوساط الشعبية . ولكنه كان يرى ، في الوقت نفسه ، أن الاصلاحات الاجتماعية

واعادة تنظيم المجتمع وتقييده لا يمكن لها ان تتم الا انطلاقا من القمة . وقد احتفظ بلزاك ، الذي شهد ثورة ١٨٤٨ ، بهذا الرأي حتى نهاية حياته . وعلى العكس من ذلك كان ستندال ، اذ لم يكن يتوهم ان يرى السلطة الاستبدادية ، مؤيدة من قبل الارستقراطية والكنيسة ، في وضع يؤهلها لان توقف وتنظم تناقضات المجتمع البرجوازي ، وان تستأصل كذلك الانانية الاجتماعية عن طريق علم الاخلاق المسيحي . فهو ، كجمهوري مرتبط روحيا بالحركة الديمقراطية الثورية ، يرى ان الكنيسة والارستقراطية والسلطة الاستبدادية انما هي كلها قوى معادية للشعب . اما فيما يخص آراء الفئات الحاكمة فقد كان على تمام الاقتناع بانها لا يمكن تصحيحها بواسطة الحجج العقلية وجعلها تخدم الخير العام ، لانها متولدة عن الكسب . وعلى نفس الشاكلة لا تفكر البرجوازية ، التي استولت على طائفة من الامتيازات ، الا في زيادة قوتها وثروتها ، وهي لن تتنازل عن مصالحها دون ان تصطدم اصطلافا عنيفا بالارستقراطية ، وخاصة بالشعب . اذن لم يكن ستندال يعتبر مجتمع عصره ميدان حرب معمما فقط ، وهو الشيء الذي كان يبدو كحقيقة بديهية لبلزاك ولغيره من الواقعيين النقديين ، بل انه عرف كذلك - وهنا تتجلى الصفة الديمقراطية للتصور الستندالي للعالم - ان يرى المجتمع متسما بحرب غير معلنة ومستمرة بين الفئات المملكة الحاكمة وبين الشعب ، الذي تتجه اليه كل مشاعره الروحية والسياسية . من اجل ذلك كان ابطاله ، بخلاف ابطال « الكوميديا الانسانية » ، اما يقاومون المجتمع بحسبانه قوة غريبة (« جوليان سوريل » و « لامبيل » ، و « فالبير » ، و « كاربوناريو ما سيريلي ») او يقطعون كل علاقة لهم بالمجتمع (« اوليفيه » و « فابريس » ، و « لوسيان لودان ») . لقصد صور بلزاك كثيرا من الابطال ، امثال « فوتران » و « رافائيل » و « لوسيان روبميريه » وحتى « راستينياك » ، في صراع مع المجتمع ، قوانينه ونظامه وقوة اضطهاده . ولكن ولكن صراعهم يدور داخل النظام ، وامنيته الاساسية ، بله مبعث نشاطهم انما هو طموح نحو تأكيد انفسهم في المجتمع الذي يقبلون بقوانينه في النهاية اذا هم خرجوا منتصرين من معركتهم مع الحياة . فالمحكوم بالاشغال الشاقة ، الهارب « فوتران » ، الذي نبذه المجتمع ، يتصافى مع هذا المجتمع ويصبح سنداً وحامياً للنظام الذي كان يعدو عليه فيما مضى من الايام . ويلجأ « جوليان سوريل » ، الذي كان ينبغي له ان يشق لنفسه طريقا في الحياة ويجد مكانا له تحت الشمس ، الى نفس الوسائل التي كان يستخدمها الطماعون ، الذين سجلت هزائمهم وانتصاراتهم في « الكوميديا الانسانية » . ومع ذلك فهو لا يندمج على الاطلاق بالفئة المسيطرة ، التي يعمل بينها ، ولا يشاطرها مفاهيمها ، بل يظل طيلة حياته عدوا لها ، لان الطبيعة الاجتماعية للعبدا الشعبي ، المنطوي في نفسه ، معادية اصلا للمجتمع البرجوازي . ان الصراع

بين أبطال « الكوميديا الإنسانية » وبين المجتمع قد حلّ ، ولكن التناقض الذي يضع « جوليان » في مواجهة الوسط الاجتماعي لا يمكن أن يحل ، وكذلك هو الشأن بالنسبة الى « لامبيل » ، لأن هذا التناقض يخفي بين طبقاته التعارض الطبقي الذي لا يمكن حله مع الاحتفاظ بنسق العلاقات الاجتماعية القائمة .

ورغم أن مادة البناء الوجدية عند ستندال أقل سعة بشكل ملموس مما هي في « الكوميديا الإنسانية » ، فإن التناقضات الاجتماعية مبرزة فيها بنفس الدقة التي أبرزها بها بلزاك ، ولكن بمزيد من الحدة . ويمكن تفسير ذلك بواقع أن ستندال قد تناول دراسة المجتمع كديمقراطي ينجلي له عداة البنى الاجتماعية البرجوازية لمصالح الشعب الحقيقية أكثر مما تنجلي لبلزاك الذي كان عليه ، في تصويره للواقع ، أن يتخطى الجوانب المحفوظة من مفهومه للعالم ، التي كانت تشوه الصورة التي يعطيها عن هذا الواقع .

في نتائج ستندال تتجلى الطبيعة التحليلية للمنهج الواقعي بمنتهى الوضوح . فقد كان ستندال ، وهو الوريث والمتابع للفكر المادي في القرن الثامن عشر ، يعتبر الإنسان كدات مكونة من عناصر أخلاقية ، نفسية ، فيزيولوجية يمكن معرفتها وتحليلها . وقد كان يعلم ، وهو أحد أبناء القرن التاسع عشر ، أن صورة الإنسان الروحية مرتبطة بالبيئة التي أنشأته ، وأن تعليقات سلوكه تملأها أسباب اجتماعية ، أي مادية . ومع إدراكه أن الإنسان ، في المجتمع البرجوازي المتغير ، يتحول الى جوهر فرد منفلق على نفسه ، لم يكن يعتبر ، مع ذلك ، أن المصلحة ، كمصلحة ، هي ذات صفة انانية بحتة . فليس من المحتم — وفي هذا يرى ستندال ضمانا وامكانية تحسين المجتمع — أن يهدف ارضاء المصلحة الى ابداء القرنين : ففي وسع الإنسان أن يرضى مصلحته ، وهو يعمل لخير الآخرين ، وبالتالي لخير المجتمع برمته . وهكذا انطلق ستندال ، بتعميمه آراء « هلفيسوس » و « هولباك » ، اللذين كانا يعتبران النفع الشخصي بمثابة منبه للنشاط الإنساني ، وهي نظرات يقوم عليها الحكم الذي كان يطلقه على حوافز السلوك الإنساني ، انطلق من قناعات ديمقراطية من شأنها أن توجد ايمانا انسيا في القوى المبدعة للإنسان ، في طاقة روحه وقدرته على التحسن . ولكن أسلوب العلاقات الرأسمالية يشوه الطبيعة الإنسانية ، والانانية السائدة في العالم تستبعد منه كافة المزايا الإنسانية المتعارضة مع الجشع . هذه السيورة في تدمير المجتمع للشخصية الإنسانية أو في تدميره لطامح الإنسان الى السعادة ، إنما هو محور اهتمام ستندال ، والموضوع الرئيسي للعرض والتحليل في إنتاجه .

لقد كان ستندال يوجه اهتمامه في الدرجة الاولى ، وهو يدرس التأثير الذي تمارسه البيئة والاحوال الاجتماعية على العالم الروحي والاخلاقي للإنسان ، يوجه اهتمامه نحو تصوير نفسية أبطاله الخاضعة « لقوانين العالم الواقعي القاسية » ،

والتي هي جزء من هذا العالم الواقعي . لقد كان يضغط ، الى الحد الأدنى ، وصف الموقف والظروف الخارجية لحياة الأبطال ، ناقلا العمل ومأسويته وتوتره الى صعيدي العلاقات بين الشخصيات ونفسيات هذه الشخصيات ، منميا بذلك ومحسنا فن التحليل النفسي في الواقعية النقدية .

وكان ستندال ، بدراسته لحوافز السلوك الانساني المشروطة بمصالحه المباشرة وغير المباشرة ، وبوصفه للوسائل التي يستخدمها الانسان « الساعي وراء السعادة » ، يخضع ، في الوقت نفسه ، عواطف هذا الانسان وأهواءه لدراسة تشريحية مبتكرة . واذا كان قد حرص ، في كتابه : « في الحب » ، على الولوج ، عن طريق التحليل العقلاني ، الى حرم الهوى الاكثر لا معقولة في الظاهر ، فقد كان ، في مؤلفاته التالية ، يصف كذلك عاطفة مجردة ، لا روابط بينها وبين البيئة وظروف الحياة ، متخطيا بذلك عقلانيته الالية ، الموروثة عن فلسفة القرن الثامن عشر ، ويعالج الناحيتين النفسية والاجتماعية ، في وحدتهما وتركيبهما . ان الانسان في أهوائه وأحاسيسه وعواطفه ، لا يمثل في نظرا ستندال جزيرة منزلة ، تلامس جوانبها امواج الحياة . فقد كان الكاتب يبرز في الشخصية ، التي يصورها ، السمات النموذجية للبيئة والمجتمع والطبقة ، التي ينتمي اليها بطله . فالسيد « فالنود » والسيد « رينال » ، كممثل « الكونت موسكا » او « راسي » نموذجان اجتماعيان يبرز طبعهما النموذجي من خلال النفسي فيهما عن طريق دراسة لعالمهما الداخلي ، الذي يحدد أعمالهما وسلوكهما بالنسبة الى الظروف المتنوعة التي يوجدان فيها . ان المضمون النفسي للطبع هو الموضوع الاساسي للتحليل الستندالي . ذلك انه لما كان الكاتب يعتبر الطبع كوحدة ديناميكية « للعادات الاخلاقية » ، ويعتبر هذه بمثابة نتيجة للتأثير الذي يمارسه الاسلوب الاجتماعي على الوعي الانساني ، كان مجال الطبع ينطوي ، فطريا وعضويا ، على صفات ذات جوهر غير متجانس . ولسوان ستندال شبه الرواية بمرآة تنقل ، في سيارة عبر احدى الطرق ، فتمكس زرقة السماء ووحل الطريق ، لاستطاع ان يطبق هذا التعريف على طباع ابطاله ، التي كانت تعكس « العادات الاخلاقية » ، الرفيعة منها والمنحطة ، والنبيلة والانانية . لقد كانت طبائع الأبطال الستنداليين ، بتأليفها وحدة دينامية وخليطا من الصفات المختلفة ، تبدو وكأنها تعيد ، بحركتها الداخلية ، بالصراع الداخلي بسين خواصها المتناقضة ، الحركة الموضوعية والتناقضات في الحياة نفسها .

ان طبع « جوليان سوريل » مؤلف من اشد العناصر تنوعا : فالطمع والحدس ، والانانية والمقاصد النبيلة ، والشك العميق الاسود وطهارة العواطف ، والسيطرة الشديدة على النفس والاندفاع الطائش للاهواء ، كل ذلك يختلط في طبيعته ، وتحوله الحياة الى نوع من الوحدة المتحركة الدينامية . والعناصر ، التي تدخل في

طبعه ، تتنافذ وتتفاعل وتتشابك . ويتابع ستندال هذه الحركة المتناقضة ، هذا الصراع وهذا التطور لعواطف غير متجانسة وأفكار شتى ، بواسطة التحليل النفسي ، الذي يعينه على تحسين بعض الاكتشافات الفنية ، كان يدخل في السرد الحوار الداخلي الذي يتيح لمبضعه التحليلي ان يندس عميقا في اللحم الحي لروح أبطاله . كذلك يتميز الأبطال الستنداليون الآخرون ، أمثال « فابريس » و « جينا سانسيفرينا » و « الكونت موسكا » ، و « لويين العجوز » و « لوسيان لودين » ، بغنى في الحركات وفوارق دقيقة في الطبائع . ولكن رغم كل تنوع العناصر المؤلفة للطبع فإنها ووحدة هذا الطبع الدينامية ليس لها مظهر التجمع الذي لا شكل له . انها أشبه بحقل مغناطيسي يتيح متابعة العمل واتجاه خطوط القوة . ان كل طبع من الطبائع التي أبدعها ستندال يتميز بغلبة اجتماعية داخلية تعلو على كافة جوانبه الأخرى . ان الطبع ، في نظر ستندال ، متولد عن الظروف والبيئة الاجتماعية التي ينتمي اليها البطل . هذا البطل يتصرف في أحوال واضحة ، وأعماله ، التي هي نتيجة لسمات طبعه ، ليست غير معللة ، بل ان لها منطقها الخاص المحدد بالنسبة الى الوسيلة التي يلجأ اليها الانسان في « سعيه وراء السعادة » ، أي بالنسبة الى الطريقة التي يناضل بها الانسان لارضاء مصلحته الشخصية ، او بلوغ هدفه ، وهما غرضان يصدمان بمصالح واهداف الناس الآخرين . فجوليان سوريل ، ابن الشعب الذي نجح في حياته ووصل الى السلطة في المجتمع البرجوازي ، يتصرف في الحياة وفي وسط الفئات المالكة ، كما لو انه في ساحة حرب . فشعوره الطبقي يتخلل كافة أعماله وأفكاره : مثال ذلك أنه يأتي حتى للقاء عشيقته المقبلة وهو شاكي السلاح . كذلك يتسم سلوك كل من « جينا سانسيفرينا » و « فابريس » والسيد « رينال » بهذه النفسية الطباقية . والمصرفي « لودين » ، ذلك الشكاك الحر التفكير والابيقوري الذي يتميز بمفهوم واسع للحياة ، يحتفظ مع ذلك بجوهره الطبقي وشعوره الطبقي ، ووعيه كراسمالي يحتقر الشعب ويضارب بقيم الديمقراطية البرجوازية كما يضارب في أسعار البورصة ، في الصعود والهبوط . وهكذا تظهر السببية ، تلك السمة المميزة للمنهج الواقعي ، عند ستندال على شكل غالبية طبقية تحدد نفسية وسلوك البطل ، الذي يتميز تحليله ، لدى ستندال ، بنتيجة ووضوح غريبين .

ويدرس ستندال ، بصورة تحليلية ووضوح لا يقل عن ذلك ، التأثير الضار الذي يمارسه النظام الاجتماعي البرجوازي على الضمير الانساني . فجوليان سوريل ، الذي يدخل الحياة بقلب نقي ونوايا بطولية ، والذي هو ، في جميع خواص طبيعته المريدة الجريئة ، مؤهل للنضال على المتاريس في سبيل العدالة الاجتماعية ، يجد نفسه في الجانب الآخر من المتاريس ، ويستعين بكل ما في روحه من القوة للاستمرار في وسط بغيض الى نفسه ، لاجئا من أجل ذلك الى مساومات كثيرة مع ضميره . ان

لا بد واقعة ، لا يفهم مع ذلك أن البروليتاريين ليسوا فقط رجالا شجعانا ، بل هم قوة تاريخية جديدة تبرز في الصف الاول من الصراع الاجتماعي السياسي الطبقي . هذه الحقيقة لم تنجل كذلك لستندال ولا للكتاب الآخرين الذين ظهروا في المرحلة الكلاسيكية للواقعية النقدية .

ان طريقة عرض الطبع ، الشامل للناحية النفسية والعمل ، التي ادخلها بوشكين وستندال على الفن الواقعي ، كانت تعايش طريقة بلزاك ، القائمة اساسا على دراسة الظروف الاجتماعية التي تحدد الطريقة الذهنية و « مجموع العادات الاخلاقية » للبطل ، كما كانت تعايش الطريقة التي اوجدها « ديكنز » في الواقعية . فعند هذا الاخير كان الطبع قائما على اساس تعميم ، وتضخيم مبالغ فيه (انتقادي وظريف) للسمة المسيطرة في شخصية البطل ، فشخصيات السيد « بيكويك » و « سام ويلر » ، و « بيكسنيف » و « اوريا هيب » ، والسيد « دومبي » ، و « سكروج » ، و « بوندربي » ، والسيد « يودسناپ » ، ليست سوى صيغة مختلفة ، مهياة بوجه خاص ، غنية بالتفاصيل الوجودية والفوارق الدقيقة ، وسمة او خاصية نفسية في طبيعة البطل ، هي مثالا رياء « بيكسنيف » ، او جدارة « يودسناپ » . ان الطريقة التي يخلق بها ديكنز الشخصية الروائية لا تمت الى الطريقة الكلاسيكية بصلة ، لان الكاتب لا يحلل الهوى المجرد لبطله مسن حيث كونه هوى مجردا . بل انه يهتم ، على العكس ، بالتفاصيل المعبرة للطبيعة الانسانية ، تلك التفاصيل التي تحدد ، في نظر الكثيرين ، سلوك الانسان في الحياة . كذلك طباع الشخصيات في روايات ديكنز لا صلة بينها وبين شخصية البطل الرومنسي ، لان ديكنز لم يكن يفصل بين سمات الطبيعة الانسانية في العالم الموضوعي . ان جميع ابطاله ينشأون في البيئة الاجتماعية التي اوجدتهم ، وعلى أسلوب التفكير للطبقة التي ينتمون اليها . ان الصدق غير العادي الذي تعرض به الصورة الظلية للشخصية الروائية ووصف ملابس هذه الشخصية وعاداتها وميولها والاشياء التي تجذبها والتي تنفرها ، ونوازعها ومخططاتها وسلوكها مع الآخرين وقناعاتها واراتها واطواق حياتها ومهنتها ، وحتى تحديد اعمالها ، سواء حسب الاسلوب الوجداني أو المضحك أو الخيالي ، كانت تخلق توها بالكمال والتنوع في التحليل النفسي للبطل . ان طباع ابطاله منمذجة وصورتهم الظلية الاجتماعية كاملة الى الحد الذي لسم يكن يحتاج الكاتب معه الى اغناء نفسياتهم والتعمق فيها خلال السرد ، او اثناء تحليل علاقاتهم بالابطال الآخرين وبظروف الحياة . وكان يمكن لصفاتهم الاخلاقية ان تتغير : فالسيد « دومبي » ينقلب من راسمالي بارد مجرد من الشعور الى عجوز طيب يتألم من تأنيب الضمير ، والبخيل « سكروج » يصبح ممثلا بالمعطف ، ولكن العملية الداخلية التي تغير سمات روحهم لا تدخل في اطار العرض .

الانانية الاجتماعية ، التي تحدد السمات الاساسية للنفسية الاجتماعية ولضمير البشر في العالم القائم على الملكية الخاصة ، تنهش نفسه وتتغفل في لحمه ودمه ، وتجعل منه عبدا للآراء السبقية البرجوازية . انها تحول « جوليان » الى انسان فردي بكل معنى الكلمة ، يعين سلوكه هذا المبدأ : « ليعمل كل امرئ لنفسه في صحراء الانانية هذه ، التي يدعونها الحياة ! » . ان « جوليان » هو ارهاص لشخصيات أدبية عديدة تمثل شبانا افسدتهم الرأسمالية . من هذه الشخصيات شخصية « غريلا » ، في رواية « بورجيسه » : « التلميذة » ، و « مارتن ايدن » ل « لوندون » ، و « جودجن فيتل » بطل « العبقرية » « لدريزر » . وهو يبدو شبيها بصورة خاصة ، على صعيد التسلسل الوراثي ، بشخصية « راسكولنيكوف » ، الذي تأثرت روحه بالظروف المؤلة والمنافية للطبيعة في الحياة ، فنضجت فيها الفكرة البالغة الفردانية ، وهي انه من حق عدد قليل من الناس ان يضحوا ، من اجل تحقيق هدف ما او مصلحة ما ، بعدد كبير من الانفس ، أي بالجماهير . وهي فكرة تقوم في أساس نظرية « البطل وعامة الشعب » ، التي تغذي صيغها المختلفة فلسفة وأخلاقي الفردانية البرجوازية .

وقد أحدث المجتمع تأثيرا سيئا مماثلا في « لامبيل » ، دافعا اياها في طريق الجريمة . وشوهت الرجعية الاقطاعية - البرجوازية المضمضة - الانسان في شخصيتي « فابريس » و « كليلي » بافساد عواطفهما وحياتهما . فنمط العلاقات البرجوازية معاد اذن للشعب ، الذي يضطهده ، ومعاد للانسان الذي يذمر فيه الانانية ويفقر طبيعته وينكسها . وقد لفت ستندال النظر اكثر من مرة ، وهو يصور المجتمع البرجوازي ، الى انخفاض الطاقة عند ابناء هذا المجتمع وزوال اصالتهم الفردية ، والى الظروف المعرقة لظهور شخصية كاملة منسجمة تتمتع بكافة ملكاتها بكل حرية . ان الكاتب الذي تكونت آراؤه ابان المرحلة التي دفع فيها الصراع الطبقي بين رأس المال والعمل الى المرتبة الثانية ، وتمثل نزاع العصر بمعركة الشعب ضد الرجعية الاقطاعية ، كان يرى أن الجمهورية وحكومة الشعب هما الشرط الذي لا بد منه لتطور الانسان والمجتمع تطورا منسجما . وفي العهد الذي كانت فيه الديمقراطية البرجوازية قد بينت حدودها ، عرف كيف يستجلي أسس مبادئ الديمقراطية وسلطة الشعب التي كان يؤمن ايمانا وطيدا بإمكان تحقيقها ، وقد رفض بعنف الصيغة الاميركية للديمقراطية البرجوازية . فلوسيان لودين يعترف عمليا بالصفة المعادية للشعب التي يتصف بها نوع الديمقراطية البرجوازية التي قامت بعد ثورة تموز . ولهذا ترك الجيش « حتى لا يكون مضطرا الى استخدام سيفه ضد العمال » . ولكن لوسيان ، مع رفضه الاشتراك الى جانب الفئات الحاكمة في المعارك التي كانت ستدور ، بعيد ذلك ، بين البرجوازية والبروليتاريا والتي يعرف أنها

مثل هذا المبدأ في خلق الطباع لا يخالف طبيعة المنهج الواقعي ، لانه يعتمد على التحليل الاجتماعي ، وهو أحد أشكال التعميم الواقعي للمظاهر الحقيقية للواقع المنعكسة في ضمير الانسان . فغوغول ، مثلاً ، لم يخلق شخصياته في « ميرغورود » ، وخاصة في « الارواح الميتة » الا بتعميم السمات الأساسية في طبيعة الأبطال . ان شخصيتي « بليوشكين » و « نوزدرييف » في « الكوربوتشكا » لسوباكيفيتش ، وكذلك شخصيات « ايفان ايفانوفتش » ، « وايفان نيكيفوروفتش » ، و « شونكا » أو « بودكوليسين » ، تتميز كلها بسمة منمدجة نموذجية قوية ، وبكشف تام عن جوهرها الاجتماعي . ان العمل في نشر غوغول القصصي كان يترك مجال البروز للفوارق الدقيقة لطبع كامل . كذلك يتميز أبطال روايات « ثاكري » ، الممثلون على خلفية واقعية ، برسوخ نفسي كبير . فقد كان « ثاكري » ، بملاءمته بين الانتقاد وبين وصف الاخلاق ، وابعازه سمات الطبع لابطاله ، يدفع الى المحل الثاني تصوير المتاعب النفسية ، ويشير بصفة رئيسية الى الدافع الاجتماعي لسلوكهم في الحياة . « فبكي شاري » ، الذي يجسد الشراة البرجوازية ، يتصرف خلال كل الرواية (سوق الإبطال) تبعاً لطبيعته الاجتماعية ، المعبرة ، في ظروف مختلفة ، عن سمات نفسية متشابهة والباقية على حالها باستمرار . وهذه الشخصية الرواية لا تسترعي الاهتمام بمظاهرها النفسية بقدر ما تسترعيه بالطاقة التي تبدلها من أجل النجاح . و « هنري اسموند » ، القليل الذكاء ، لا يكشف عن سماته النفسية طوال الحروب والمؤامرات اليعقوبية ، كمثل « بندينس » ، رغم تقلبات مصيره . و « هيثكليف » ، ذلك العامي الساخط ، الذي يتميز طبعه بعظمة فعلية ، بطسل « مرتفعات وذرغ » لاميلى برونتي ، الذي ينتقم ممن أهانوه ومن الحياة ، اذ فرضوا عليه ، هم والحياة ، مأساة مؤلمة ، يظل على طول الرواية هو ذلك المنشق الكئيب القاسي ، ولا يمكن ان يعرف المرء ما الذي يثير نفسه الا من خلال أفعاله ، والا من خلال تصريحاته الهزيلة . ان الطباع المنمدجة ، نموذجية قصوى ، لشخصيات ديكنز الروائية كانت نتيجة للدراسة التحليلية المستفيضة التي طبقها الكاتب على المدارج المحددة لحركة الحياة . فالنتاج ، المتفائل في البداية ، أرقه ، على مر السنين ، عبء باهظ من الغموض ، وحل محل روح الفكاهة مزاج مأسوي الى حد بعيد ، ومحل الدعاية الخفيفة النقد اللاذع العنيف ، لان الكاتب كان يستجلي شيئاً فشيئاً المظاهر السلبية للتقدم الرأسمالي والديمقراطية البرجوازية ، التي نضجت في انكسار الصناعات . فالترسيمة الهادئة والظاهرية للعلاقات الانسانية ، التي كانت تحيل التناقضات الاجتماعية الى صراع بين قوى الخير وقوى الشر ، والناس الطيبين النبلاء الى مجرمين قساة مجردين من الاحساس ، هذه الترسيمة التي كانت تميز مؤلفات ديكنز الاولى ، وتتفق ، نوعاً ما ، مع الصورة الصحيحة لظروف الحياة القاسية

التي كانت تعيش في ظلها الجماهير الشعبية ، انهارت عندما دخل الكاتب الى الاغوار البعيدة لطبيعة العلاقات الاجتماعية البرجوازية . ولم يكن ديكنز ، الذي يدرك ، كجميع الواقعيين النقديين ، ان في المجتمع تصطرع مصالح انسانية غير متجانسة ، يكتفي بالمشاهدة ، كما لم يكن ، في مرحلة نضجه ، يعتبر المصلحة كمبدأ معنوي او اخلاقي ، بل انه اكسب فكرة الصراع الاجتماعي مضمونا طبقيا حقيقيا ، اذ راي في الحياة نزاعا يقوم بين الفئات المالكة والفئات التي لا تملك ، بين الفئات الحاكمة والشعب ، بين الراسماليين والبروليتاريا . لقد تخلى ديكنز عن تصوير المثالب الخاصة وعن نقد بعض مظاهر الحقيقة البرجوازية ، سواء فيما يتعلق بالوضع في « الواركهاوسز » وفي الميامن « اوليفر تويست » او بحالة التعليم « نيقولا نيكلباي » ، لينتقل الى التصوير النقدي لجمال العلاقات الاجتماعية الرأسمالية ، للأسرة البرجوازية والزواج (دومبي وابنه) ، للعدالة والحق (بلاك هاوس) ، لجهاز الدولة والعنف (« دوريت الصغير » ، مع الوصف الشهير لـ « وزارة المقدمات » ولسجن « مارشالسي ») ، لنظام المصانع ووضع الطبقة العاملة (الاوقات العصيبة) . وقد حقق ديكنز نقده للمجتمع البرجوازي انطلاقا من مواقع ديمقراطية ، مضفيا على ابطاله المتحدرين من الشعب ، وهم الابطال الاثيرون لديه ، صفات اخلاقية رفيعة ، ونبلا روحيا فائقا ، وعلى ممثلي الفئات الحاكمة انعدام الحس واللامبالاة والجشع . وقد عرض ديكنز الوضع المؤلم الذي وضعت فيه عامة الشعب وبؤسها ونكبتها وضياع حقوقها ، عرضها كنتيجة لاستغلال الشعب من قبل الفئات المالكة . والنتيجة الاساسية ، والاشد بلاء للتقدم الرأسمالي ، في نظر ديكنز ، هي ان هذا التقدم قد جرد الانسان من انسانيته مسودا الجشع والانانية البرجوازيين . فهو يصبح ، موجهها كلامه الى مختلف المداخلين للنظام القائم ، من النفعيين والمالتوسيين الى الاخلاقيين الدينيين والبرلمانيين السياسيين ، الذين يعتبرون ان النظام البرجوازي للعلاقات الاجتماعية يستجيب كل الاستجابة الى ضرورات الطبيعة الانسانية ، يصبح قائلا : « وانتم ، يا فريسيي السنة التسع عشرة مئة بعد « المعرفة المسيحية » ، يا من تتذرعون ، في ضجيج ، بالطبيعة نفسها ، تأكدوا أولا من كونها انسانية ! حاذروا ان لم تكن قد حوّلت ، خلال تهويمكم ، وخلال نوم الاجيال ، الى طبيعة وحشية (١) » ان الضمير البرجوازي والاخلاق والاخلاقية المتزمتة والمرائية تفسد جميعها السمات الانسانية لروح الانسان وتحوله الى كائن قاس لا يشعر بالام الآخرين . وهذا هو شأن السيد « دومبي » (أحد انجح الوجوه الرأسمالية في الادب العالمي) قبل توبته ، وشأن كثير من الشخصيات السلبية في روايات ديكنز امثال « اوريا هيب » و « كارتر » ، « رالف نيكلباي » و « موردستون » ،

(١) تشارلز ديكنز : « مارتين تشزلويت » ، باريس ١٩٥٤ ، ص ٢٨٧ .

و « ميردل » و « جوناس تشزلويت » . ولا تكتفي الرأسمالية بتغيير الطبيعة الإنسانية وتشويهها . فهي اذ تحكم بالمصائب والعوز والبؤس على ملايين الشفيلة ، واذ تستعبد الشعب الذي يخلق ، بالعرق والدم ، ثروة المالكين ورفاهيتهم ، تدخل ، بالاضافة الى ذلك ، على النظام الاجتماعي ، الذي اوجدته هي نفسها ، تناقضا ، لا يمكن تخطيه ، بين المظلومين والظالمين ، ونزاعا يحمل في طياته عواقب بالغة الخطر . وقد اوصلت الدراسة التحليلية للواقع الرأسمالي وتناقضاته الحقيقية ، ديكتر وواقعيين آخرين الى اكتشاف تناقض جديد وحاسم ، بالنسبة الى مضمير النظام الرأسمالي ، داخل الحياة والتاريخ ، وهو التناقض السدي يضع الرأسمال والعمل وجها لوجه .

وفي منتصف القرن كان التقدم الرأسمالي قد كشف عن تناقضاته التي تنفي الابصار : ففي كل مكان كانت البرجوازية قد اخضعت البروليتاريا لنظام المصانع ، ولظروف من العمل بالغة الانهالك ، وقادت العمال ، سواء منهم عمال المناجم في بلاد الغال ، أو عمال النسيج في سيليزيا وفرنسا ، أو حرفيو المدن الألمانية ، أو سبائكو ومعدنو مدينة شيفلد ، قادتهم الى حافة الاملاق والاستنفاد الكامل لقواهم الجسدية والروحية . وقد زاد في اوار الصراع الطبقي استغلال وقح ، يتميز بقسوة خاصة وبالتخطيط ، مما أدى الى وضع ثوري ، توج بانفجار عام ١٨٤٨ ، الذي دفع ، الى ميدان التاريخ ، بقوى اجتماعية جديدة ، وهي الجماهير الشعبية بقيادة البروليتاريا . وهكذا سادت ظروف لم يشهد فيها نشوء وعي ثوري لسدى الطبقة العاملة وحسب ، بل وكذلك نشوء وعيها السياسي والفلسفي .

وظل المنظرون البرجوازيون يعتبرون ان اسلوب الانتاج الرأسمالي هو اسلوب طبيعي وعادل ، وانه هو الاسلوب الوحيد الممكن ، وذلك رغم جميع العواقب الوخيمة التي كانت تنتج عنه ، الا وهي صراع الطبقات واللامساواة الاجتماعية ، وانقسام المجتمع الى اغنياء وفقراء ، الى مستثمرين والسى ضحايا للاستثمار . ولكن الاشتراكية العلمية كانت قد اثبتت امكانية اقامة تنظيم آخر لاسلوب الانتاج يحل محل الاسلوب الرأسمالي ، وخلق نوع جديد من العلاقات الاجتماعية يقوم على مبدا الجماعية . وبمحالفة الاشتراكية العلمية للحركة العمالية افهمتها الاهداف التي ينبغي ادراكها ، وبتحويلها الاشتراكية من حلم كبير ، كما كانت من قبل ، الى علم يخترق حجب اسرار التطور التاريخي ويحدد قوانينه ، اعطت البروليتاريا الدولية السلاح النظري ، الذي يتيح لها تغيير العلاقات الاجتماعية . الا ان افكار الشيوعية العلمية لم تعترف بها ، في الحال ، الحركة العمالية ، التي كانت ، عشية ثورة ١٨٤٨ وبعدها ، تحت تأثير نظريات اشتراكية شتى تردان باوهام ديمقراطية برجوازية ، وديمقراطية ثورية . ولكن في تلك الحقبة بالذات انتصب مع ذلك شبح الشيوعية ،

الذي اخذ يتجسد تدريجيا ، على امتداد المعارك الطبقة البطولية ، حتى أصبح حقيقة بعد المأثرة التي حققتها البروليتاريا الروسية ، فكانت أول من فتح أمام البشرية الطريق لبناء المجتمع الشيوعي .

في السنوات التي سبقت الثورة كان العمال يشاركون في افكار شتى تبدأ من الشيوعية المساواتية ، الموروثة عن « البابوفيين » ، والممثلة من قبل المساواتيين الفرنسيين وانصار « اللوفتكومونيسموس » الالمان ، وتنتهي بافكار الاشتراكية المسيحية ، ونظريات الاشتراكية الطوباوية التي فصلها « بازار » و « انفانتان » ، « تيودور ديزامي » و « كادييه » وكذلك النظريان البرجوازيان الصغيران ، او الفوضويان ، « لوي بلان » و « برودون » . في ذلك العهد كانت الطبقة العاملة لا تزال تعتقد بأن في الامكان تحسين الديمقراطية البرجوازية . وكانت تعتقد كذلك ان الفئات الحاكمة لا بد وان تدرك الوضع البائس ، الذي يوجد فيه الشعب ، وتمد اليه يد العون، وتخفف عنه وطأة سوء المصير . مثل هذه الاوهام كان يؤمن بها كذلك « الشارتيون » الانكليز ، منظمو واعضاء أول حركة ثورية للبروليتاريا، يمكن ان يقال عنها انها اتسمت فعلا ، حسب تعبير لينين ، بطابع جماهيري واسع ، ونظمت تنظيما سياسيا . وفي نتاج الشعراء المنبثقين من تلك الحركة ، امثال « ابنزر ايلبوت » ، الذي يرتبط شعره أساسا بالنضال الرامي الى الفناء « القوانين الخاصة بالخبز » ، و « توماس كوير » ، و « جيرالد ماسي » ، و « ارنست جونز » ، تجسد الافكار الثورية مختلطة بعواطف المحبة للناس والعداء للظلم ، وافكار اللاعنف والسماح الشامل . ومثل هذه الاوهام كانت تميز كذلك انصار « ويتلنغ » - المساواتيين الالمان - والشعراء المرتبطين بالحركة العمالية امثال « هيرويغ » ، و « فريليغرات » . وقد وجدت صدى في أشعار « هنري هاین » ، الذي كان يبدو انه قمة الموجة الرومنسية الثانية المنبثقة عن الوضع الثوري . لقد برهن « هاین » ، الذي كان خليقا بأن يطلق عليه وصف « الرومنسي الخالع لشوب الرومنسية » ، بسبب المهاجمات العنيفة التي كان قد شنّها على الرومنسية الرجعية وبسبب نقده « اللارومنسي » للبرجوازية ، بينما يقول عن نفسه : « رغم حملاتي المتطرفة ضد الرومنسية ظلت ، انا نفسي ، شاعرا رومنسيا ، وكنت ذلك الشاعر الى درجة لم تخطر لي على بال (١) » ، برهن عن نفوذ بصر عجيب اذ أعلن بخصوص الشيوعيين ان حزبهم « ... هو أقوى جميع الاحزاب ، وأن يومهم صحيح انه لم يأت بعد ، ولكن الانتظار الهاديء ليس مضیعة للوقت بالنسبة الى رجال لهم المستقبل (٢) » .

(١) هاین : « من ألمانيا » ، ج٢ ، باريس ، ١٨٥٥ ، ص ٢٤٢ .

(٢) هاین : « المؤلفات الكاملة » . لويس بـ رسائل من الحياة السياسية والفنية والاجتماعية

بفرنسا ، باريس ، ١٨٥٩ ، ص ١١ - ١٢ .

لم يكن الواقعيون النقاد - « كشارلوت برونتي » ، التي صورت ، بمهارة كبيرة ، في روايتها « شيرلي » ، العالم الروحي للعمال الذين لم تستطع الحاجة ان تفقد لهم كل كرامة انسانية ، او « اليزابيث غاسكل » ، التي كانت روايتها ، « ماري بارتون » ، تضم مشاهد رهيبية عن حياة عمال النسيج في « لانكاشير » ، كانت عبارة عن تهمة موجهة الى النظام الرأسمالي - لم يكونوا وحدهم مجبرين على دراسة وضع الطبقة العاملة والعواقب التي يمكن ان يؤدي اليها ، بالنسبة الى مستقبل المجتمع البرجوازي ، النضال الذي تخوضه لكي تفرض احترام حقوقها . فقد صور « ديزرائيلي » في روايته « سيبيل » ، بشفافية ورحابة نسيهما اليوم الايديولوجيون البرجوازيون ، الوضع البئيس للبروليتاريين الانكليز ، وادخل في قصصه اعضاء في الحركة « الشارتيية » ، وكان قادرا على الاعتراف بانقسام المجتمع الى امتين اثنتين - الفقراء والافغنياء - تبتعدان عن بعضهما ، حسب تعبيره ، ابتعاد سكان كوكبين مختلفين عن بعضهم البعض . ولكنه فضل حل النزاعات الطبقيّة عن طريق الاصلاحات الجزئية ، وذلك بتحسين احوال المعدمين بواسطة بعض التنازلات لمصلحة البروليتاريين ، اعتمادا منه على المشاعر الانسانية لدى الفئات الحاكمة وعلى روح الطاعة عند العمال . وعبرت « هاريت مارينو » من وجهة نظر مماثلة ، في مؤلفاتها المجموعة في سلسلة عنوانها : « ايضاحات عن الاقتصاد السياسي » . فقد نسبت ، بصراحة ، افكارا مالتوسية الى العمال ، مثبتة ان عدم وجود الاولاد هو الوسيلة الوحيدة للقضاء على الفقر (في اقصوصتها « خصوبة ومصيبة في غارفلوك ») ، وقد دعت البروليتاريين كذلك الى رفض الصراع السياسي المنظم (تكتسل العمال فسي مانشستر) . ووجهت الكلام الى البرجوازية فنصحتها بتخفيف الضرائب (من اجل كل واحد ومن اجل الجميع) وزيادة حجم الاعمال الخيرية الخاصة (بنت العم مارشال) . وقد استقبل الجمهور بحرارة مؤلفات « مارينو » المكتوبة بطريقة حية ، ومعرفة حسنة بالوسط العمالي وحياة الشغيلة ، ونكهة عواطفية لا تصل ابدا الى حد المبالغات في آثار « اوجين سو » او « الشيوعيين الحقيقيين » .

على ان الواقعيين النقاد ، الذين كانوا قد اكتشفوا اهمية التناقض بين رأس المال والعمل ، لم يكونوا يرون بوضوح كيف ينبغي حل النزاع . واذا كانت « اليزابيث غاسكل » ، و « كنفسلي » ، مؤلف روايتي « القمح » و « التون لوك » ، يعتقدان ان القوى الاجتماعية المتخاصمة ، التي كانت تتصارع مسع بعضها ، يمكن وقفها بواسطة الاشتراكية المسيحية ، فقد كان كل من « شارلوت برونتي » و « ديكنز » يبحث في الاسس الاخلاقية للشخصية الانسانية ، بله للانسانية ، وفي الخير عن مبدأ يضعانه في مواجهة النظام البرجوازي . فديكنز ، الذي ابدع ، في « الاوقات العصيبة » ، صورة « كوكفيل » المعمة ، تلك المدينة الصناعية الرأسمالية ،

الرمزة الى مدينة الرأسمالية الخالية من الروح ، والذي ندد ، في « غرادغرند » و « بوندرباي » ، بلا انسانية النظريات المنفعية ، عارض قوة التسوية للنظام الرأسمالي بانسانية « بلاكيول » ، وطيبة « سيسي » وكذلك بصفاء موقفه الاخلاقي وادانته الانسية للرأسمالية .

غير ان الفنانين ، المنتمين الى المرحلة الكلاسيكية للواقعية النقدية ، لم يتمكنوا من النفاذ الى أعماق التناقض بين العمل ورأس المال ، من أجل اكتشاف الوسائل الحقيقية التي تمكن من حل هذا التناقض ، اي اكتشاف السبل الموصلة الى النصر النهائي للبروليتاريا التي كانوا يتعاطفون معها باخلاص . ويفسر هذا بواقع ان الطابع الديمقراطي لتصورهم للعالم كان يحول بينهم وبين التعرف على مثل هذه الجادة . وكذلك لان الحركة العمالية نفسها كانت لا تزال تتخللها اوهام طوباوية ، وديموقراطية برجوازية ، وبرجوازية - صغيرة . فكان لا بد من عبقرية ماركس وانجلز لكي يعمما تجربة هذه الحركة ويربطا بينها وبين الاشتراكية العلمية واضعين بذلك النظرية الثورية التي تفتح ، امام البروليتاريا ، طريق النصر .

ولكن الواقعية النقدية للمرحلة الكلاسيكية ، قد عرفت مع ذلك كيف تستوعب فنيا الواقع الرأسمالي الجديد الذي قام على انقاض العالم الاقطاعي . فقد وصفت ، ببصرة لا شفقة فيها ، وكمال فني لا مثيل له ، معارك المجتمع البرجوازي : اذ كان نظر الفنانين الواقعيين الثاقب ينفذ الى داخل جميع الدوائر الاجتماعية والخاصة . وقد حسنوا المنهج الواقعي ، فتركوا وصفا موسوعيا خالصا لمرحلة تاريخية كاملة ، بكل ما حفلت به من اخلاق وافكار ونماذج ، معتمدين في الوقت نفسه اكثر السمات دواما في النظام الرأسمالي والوجدان البرجوازي . ان جميع آثارهم مشبعة بفكرة التطور وتتصور للواقع والمجتمع يجعل منها موضوعات تمثيل فني يتكيف وينمو باستمرار . من أجل هذا كان وعيهم ونتائجهم متسمين بتاريخية عفوية ، وهي ميزة لم يعد يعرفها الفكر البرجوازي المعاصر . فوراء نزاع المصالح ، التي تباعد بين البشر وتفردهم ، ابرزوا صراع الطبقات ، صراع المصالح المادية . وبينما كانوا يبدعون في عصر « حرية » المنافسة ، عصر الرأسمالية « الحرة » ، درسوا ، بصفة اساسية ، نتائج التقدم الرأسمالي ، التي كانت تقسم المجتمع ، وكانوا اقل احتفالا بتحليل المداخل التي كانت تؤدي الى جمع البشر في حضن الرأسمالية .

أضف الى ذلك ان الاتجاه نحو استكناه الواقع تأليفيا ، ذلك الاتجاه الذي يميز الفكر الاجتماعي المتقدم ، في النصف الاول من القرن ، يسم كذلك الفنانين الواقعيين لمرحلة الواقعية النقدية . بيد ان هذا التأليف لم يحققه الواقعية النقدية الى الحد اللازم ، اذ انها لم تنجح في الكشف عن التناقض الاساسي في المجتمع الرأسمالي ، أي التناقض الذي يواجه بين رأس المال والعمل ، على اوسع مسداه وبكل نتائجه

التاريخية . والذي افتض أسرار التطور التاريخي هو « رأس المال » لماركس ونظرية الشيوعية العلمية ، اللذان كانا ينطويان على وعي تأليفي للتاريخ ، لقوانينه وآفاق تطوره الحقيقية ، وعلى البرهان بأن مصادر قسمة المجتمع السى طبقات ، وبالتالي مصادر الصراع بين الطبقات موجودة في البنى الاقتصادية للمجتمع . ان منهج الواقعية الاشتراكية ، الذي ورث عن منهج الاشتراكية النقدية نتائج واكتشافات فنية ، مطورا اياها ، قد قدم للفن امكانية تصوير الواقع تأليفيا ، مع أخذ مجموع التناقضات بعين الاعتبار وابرأز التناقض الاساسي في مرحلة ما ، وهو التناقض الذي ساد على كافة التناقضات الاخرى .

لقد كانت مؤلفات الواقعية النقدية تستبق فن الواقعية الاشتراكية ، بطرائقها في التحليل الفني للواقع والافكار الاجتماعية التي كانت تعبر عنها . ولتقويم المضمون الأيديولوجي الموضوعي لتراث الواقعية النقدية الكلاسيكية ، وتحديد اهميته فسي تكوين منهج الواقعية الاشتراكية ، يمكن الاستناد الى الحكم السدي اعلنه ماركس وانجلز بخصوص الميراث الذي خلفته المادية الفرنسية . « لا ضرورة البتة لابتداء كثير من نفوذ البصيرة من أجل رؤية الرابطة الضرورية التي تصل بين مذهب المادية وبين الشيوعية والاشتراكية ، بصدد ميل البشر الطبيعي نحو الخير وتساوي قواهم العقلية ، وبصدد النفوذ المطلق للتجربة والعادات والتربية ، وبصدد تأثير الظروف الخارجية على الانسان ، والاهمية الكبيرة للتجارة ، وشرعية اللذة الخ . . . واذا كان الانسان يستمد كل معرفته ، واحاسيسه الخ . ، من الوسط المحسوس ، ومن التجربة التي يتلقاها من هذا العالم ، فينبغي اذن بناء العالم المحيط بطريقة يتمكن معها الانسان من معرفة واستيعاب ما فيه من انساني بالفعل ، وان يعرف نفسه بوصفه انسانا . واذا كانت المصلحة ، بمفهومها الصحيح ، تؤلف مبدا كل خلق ، فمن الضروري التصرف اذن بحيث تتوافق المصلحة الخاصة للفرد مع المصالح المشتركة لجميع البشر . . . واذا كان طبع الانسان تخلق الظروف ، فينبغي جعل هذه الظروف انسانية . (١) » ويمكن العثور على افكار وتأملات مماثلة لسدى جميع كلاسيكيي الواقعية النقدية الكبار . فكأبناء لعصرهم ليس في مقدورهم النجاة من الافكار السبئية والاطعاء الناشئة عن الظروف التاريخية التي صنعت وعيهم ، وليس لديهم تصور سياسي واضح للوسائل التي تساعد على تغيير المجتمع ، لم يقصروا مع ذلك في التعبير عن احتجاج الجماهير على لا انسانية الرأسمالية . لقد كان المبدأ الاخلاقي لنتاجهم يتعارض مع الاتجاهات التبريرية للأيديولوجية البرجوازية ، وبالرغم من تحديداتهم ، وحتى احيانا من عدم صحة مثلهم السياسية ، فقد كان هذا المبدأ من

(١) ل. ماركس وف. انجلز ، المختارات ، غوسبوليتزدات ، موسكو ، ١٩٥٥ ، ج٢ ، ص ١٢٥ وما بعدها (الطبعة الروسية) .

جوهر ديمقراطي ، لانه كان يتوافق موضوعيا مع تطلعات الجماهير الشعبية ، التي تقاوم هجوم الرأسمالية على حقوق الانسان . لقد كان نتاجهم ، بوصفه مرحلة ضرورية من مراحل التطور الفني ، يمهّد الطريق لظهور منهج جديد خلاق ، هو الواقعية الاشتراكية .

لقد انتصرت البرجوازية ، في ختام ثورة ١٨٤٨ ، على البروليتاريا الثائرة ، ولكن رغم هذا الانتصار فهم ايدولوجيو البرجوازية - وذلك ما كان يتفق مع الحالة الواقعية - ان المسألة التاريخية الاساسية هي المسألة العمالية التي كان يتوقف عليها مستقبل المجتمع الرأسمالي . وكانت البرجوازية تشعر ، رغم التقدم التقني والعلمي الهائل ، ورغم استقرار الرأسمالية ، وازدهار التجارة وتوطيد المواقع السياسية للفئات المالكة ، تشعر بأن المجتمع الرأسمالي يشهد نضج قوة ، في داخله ، تمثل خطرا فعليا على مجمل نظام العلاقات الاجتماعية القائمة على استغلال الانسان للانسان ، وان الثقافة البرجوازية قد مالت نحو الافول . وقد بين « نيتشه » ، بالصراحة التي تميزه ، في كتابه « انحطاط الاصنام » ان المسألة العمالية هي التي تزعزع صرح المدنية البرجوازية ، الذي يبدو بالغ الثبات . فقد كتب يقول : « لقد جعلوا العامل جديرا بالخدمة العسكرية ، ومنحوه حق التكتل ، وحق الانتخاب السياسي : فهل من المستغرب ، بعد ذلك ، ان تبدو له حياته اليوم عبارة عن كارثة ؟ ... ما الذي يبتغونه ؟ انني ما زلت اطرح السؤال ! اذا كانوا يسعون الى هدف ، فلا بد ان يطلبوا له الوسائل . وان كانوا يريدون عبيدا ، فمن الجنون ان يُمنحوا ما يجعل منهم سادة . (١) »

ونيتشه هو أحد الاوائل ، بين ايدولوجيي وانصار الرأسمالية ، الذين لمسوا اعراض انحطاط الديمقراطية البرجوازية . وهو أول من وجه كل ما لديه من قوة حجة لدعم مواقف الفئات الحاكمة ، محاولا ان يوقظ في البرجوازية ارادة القوة ، ويحملها على ايجاد « الوسائل الملائمة » التي تمكنها من تحويل الجماهير الشعبية الى ارقاء . ولم يكن نيتشه هو الوحيد الذي استشعر الازمة الصاعدة للمجتمع البرجوازي . فرغم ان أسعار البورصة كانت لا تزال مرتفعة ، كما كان شأنها فيما مضى ، ورغم ان السياسة والاقتصاديين البرجوازيين كانوا يتفنونون بازدهار الرأسمالية ، وان النشاط الاقتصادي المكثف كان يعطي ثماره التي يعبر نهوض في الصناعة ، وان رؤوس الاموال كانت تخلق امبراطوريات مالية قوية ، تمتد أصابعها الى البلاد الواقعة وراء المحيط ، وتستولي على أراضي جديدة وتخضع شعوبا في آسيا وأفريقيا ، وان التوسع الاقتصادي كان يوحى بقوة لا تنفذ يتمتع بها العالم الرأسمالي ، رغم كل ذلك كان وعيه الاجتماعي ، مع ذلك ، مسرحا لتغيرات وعمليات

(١) ف. نيتشه : « انحطاط الاصنام » ، باريس DMCMI ص ٢١٢ .

تدرجية معقدة وعميقة تشهد بان نظام العلاقات الرأسمالية لم يكن مزدهرا الى الدرجة التي يوحون بها . وقد ادت الرأسمالية ، في مستواها الاعلى ، الى تفتيت عام ، والى انطواء الافراد على انفسهم ، كما ادت الى زيادة عملية الاستلاب التدرجي لقوة الانسان الاجتماعية ، وهي عملية تمثل السمة الاشد تمييزا للرأسمالية ، وخاصة في مرتبتها الاحتكارية والامبريالية . وقد كتب ماركس وانجلز في : « الايديولوجية الالمانية » يعرفان عملية الاستلاب التدرجية هذه ، قائلين : « ان القوة الاجتماعية ، اي القوة المنتجة الزائدة الى عشرة اضعافها ، التي تنشأ عن تعاون ، بين افراد مختلفين ، يحدده تقسيم العمل ، لا تبدو لهؤلاء الافراد انها قوتهم الذاتية المتآثرة ، لان هذا التعاون نفسه ليس اراديا ، بل طبيعي . انهما ، على العكس من ذلك ، تبدو وكأنها قوة غريبة تقوم في الخارج ، لا يدرون من أين تأتي ولا الى أين تذهب ، واذن ما عادوا بقادرين ان يسيطروا عليها ، بل ، على العكس ، أصبحت تحتاز سلسلة خاصة من المراحل ودرجات النمو ، مستقلة عن ارادة ومسيرة البشرية الى حد انها أصبحت توجه بالفعل هذه الارادة وهذه المسيرة الخاصتين بالانسانية . (١) » ان تقوية سيروية الاستلاب قد اثرت تأثيرا عميقا في الوعي ، على جميع اشكاله ، موحية اليه بكثير من التصورات البدئية والوهمية عن الواقع . وقد ازدادت هذه السيروية خطورة من جراء تعقد الحياة الاجتماعية ، ونمو تقسيم العمل ، الذي كان يفصل بين فئات يكاملها الواحدة عن الاخرى ، ومن جراء تطور التقنية والصناعة ، واتساع التمييز الطبقي بين الناس على الصعيدين الوطني والثقافي . وكان مجموع ظواهر الحياة التي كان يواجهها الوعي الانساني السلوب تردد صعوبة ادراكه بكليته اكثر فاكثرا ، لانه لم يكن يدخل في التصورات الانسانية الاجزاء منفصلة عن بعضها . « ان كل منتج ، على حدة ، يدرك انسه ، في ميدان الاقتصاد العالمي ، يدخل التغيير الفلاني على تقنية الانتاج . وكل مالك يدرك انسه يبادل المنتجات الفلانية مقابل منتجات اخرى . ولكن هؤلاء المنتجين والملاك لا يدركون انهم يفيرون ، بذلك ، الوجود الاجتماعي . . . الوجود الاجتماعي مستقل عن الوعي الاجتماعي . ان واقع انك تعيش ، وتمارس نشاطا اجتماعيا ، وتخلق وتصنع منتجات ، وتبادل هذه المنتجات ، يحدد تعاقبا ، ضروريا بصفة موضوعية ، لاحداث وتطورات ، مستقلا عن وعيك الاجتماعي ، الذي لا يستطيع ان يحيط به ب كليته على الاطلاق (٢) » ، هذا ما كتبه لينين . ولكن استلاب قوة الانسان المنتجة الاجتماعية ظاهرة تاريخية مرتبطة بالشروط النوعية لاسلوب الانتاج الرأسمالي .

(١) ك. ماركس ، ف. انجلز : « الايديولوجية الالمانية - اديسيون سويسمال » ، باريس ، ١٩٦٨ ، ص ٦٣ .

(٢) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس - موسكو ، ج١ ، ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

وقد بين « ماركس » في مقالاته عن « المسألة اليهودية » ، لدى بحثه الوسائل الكفيلة بالتغلب على الاستلاب ، أن : « الانعتاق الانساني لا يتحقق الا متى ادرك الانسان قواه الخاصة ونظمها بحسبانها قوى اجتماعية ، واصبح لا يبعد عنه القوة الاجتماعية متخذة شكل القوة السياسية . (١) » بتعبير آخر : لن تتم تصفية استلاب القوة الاجتماعية للانسان الا في ظل الشيوعية ، عندما تكون قد ازيلت كافة الحواجز بين الوعي الفردي للانسان والوعي الاجتماعي ، وتسم التغلب على العواقب الوخيمة للاستلاب ، خلال النضال السياسي ضد الرأسمالية . من اجل هذا لا يعرف الوعي الثوري ، السلاح بالنظرية المتقدمة للشيوعية العلمية ، التصورات الوهمية التي تدخلها سريرة الاستلاب في الوعي بوصفه وحيا . ان الواقع يتبدى للوعي الثوري ، التقدمي بكل حقيقته .

اما فيما يختص بوعي الجماهير ، فان حركة العلاقات الاجتماعية ، واتجاهات التطور الاجتماعي ، وطابع معتقدات ووجهات نظر الفئات المختلفة تتجلى له وتكشف عن جوهرها في المرحلة التي تستمر فيها المعارك الطبقيّة ، وكذلك عندما يقدم اليه هذه المعلومات الحزب الثوري الذي يملك نظرية الشيوعية العلمية .

وهكذا فان سريرة الاستلاب غير متحققة الا في الوعي البرجوازي الذي ، بتشويبه الواقع ، يخلق ، في شتى الميادين الايدولوجية ، تصورات غير صحيحة عن المجتمع ، والطبيعة ، والانسان ، وعلاقات كل بالآخر . كذلك يُبدّل الوعي البرجوازي تصور التاريخ والقوى التي تحدد حركته . ففي مقابل فكرة النمو وفكرة التقدم ، اللتين تميزان الايدولوجية البرجوازية في مرحلتها الاولى ، تنهض ، في مرحلة نضج الرأسمالية ، فكرة استمرارية العلاقات الاجتماعية القائمة على اللامساواة الاجتماعية .

وقد اقنعت الايدولوجية البرجوازية نفسها بان انتصار الرأسمالية النهائي قد قضى على اي احتياج الى تغيير المجتمع وامادة تنظيمه :

« الانبياء الزائفون يجزمون »

(١) ل. ماركس ، المؤلفات الفلسفية ، باريس ، الرود كوست ، ج١ ، ص ٢٠٢ .

(٢) يحاول الفلاسفة البرجوازيون المعاصرون ، وخاصة اليسوعيين الفرنسيين الابوين « بيفو » و « كالفيز » ، اللذين فهما المضمون الثوري لفكرة الاستلاب كما يظهر في مؤلفيهما « الماركسية والانسية » و « فكر كارل ماركس » ، يحاولون اولا تشويه المعنى الثوري لهذه الفكرة ، وثانيا يريدان ، من وراء تصوير الماركسية على انها فلسفة اخلاقية ، ان يقصروا مضمونها على نظرية الاستلاب . هذه الآراء ، وآراء اخرى مماثلة ، وجه اليها نقد عنيف في المؤلفات الماركسية المعاصرة . والعمل الذي بين ايدينا لا يتناول مشكلة الاستلاب الا فيما يتعلق بتطور الواقعية فقط .

ان قد بلغنا الهدف المنشود
واننا صرنا الى نهاية الطريق
واننا بتنا على الثرى الموعود ! « (١)

بهذه العبارات فضح الشاعر الثوري الكبير ، « ساندور بيتوفسي » ، مقرّظي
الراسمالية . والواقع ان المؤرخين الفرنسيين ، الذين اكتشفوا صراع الطبقات ، قد
سبق لهم ان بينوا انه ينتهي بعد انتصار البرجوازية ، في حين ان الفلاسفة وعلماء
الاجتماع الوضعيين كانوا يعتبرون المجتمع والوعي « كثابتين » خاضعتين ، حسب
تعبير « كونت » ، « للقوانين الطبيعية التي لا تتغير » . فانصار الداروينية
الاجتماعية ، الذين كانوا يعيدون صراع الطبقات الى الصراع من اجل الحياة ، كانوا
ينفون اذن كل امكانية لتغيير البنى الاجتماعية ، لان الصراع الذي كانوا يذيعونه ما
كان له ، من حيث طبيعته ، الا ان يهدف ، ضمن اطار العلاقات القائمة ، الى ادراك
مستوى اعلى من الرفاهية المادية . والايدولوجيون البرجوازيون ، الذين كانوا ، على
نسق « رينان » ، يعترفون بان المجتمع متغير ، كانوا يرون ان هذه الظاهرة لا يمكن
الا ان تكون عضوية ، أي انها تحدث دون ان تتلف البنى الاجتماعية الموجودة . ان
صفة الوصاية للوعي البرجوازي وانحطاط النهج الديمقراطي البرجوازي ، في مرحلة
نزوح الراسمالية ، قد اوضحهما « دوستوفسكي » ، بمنتهى الحلق ، في كتابه :
« دراسة عن البرجوازي » ، الذي هو جزء من « ملاحظات صيفية عن انطباعات
شتوية » . فقد كتب يقول : « كيف نسي البرجوازي في مجلس النواب اصول البيان
الذي كان عزيزا على قلبه من قبل ؟ وكيف لا يريد ان يذكر شيئا ، وكيف يشير
اشارة تفرز عندما يذكر امامه الماضي ؟ ولم يعبر فكره وعيناه ولسانه عن الضيق
عندما يتجرا البعض على ان يبداوا رغبة ما اثناء وجوده ؟ وكيف اذا نطق ، دون
شعور ، بكلام بديء وعمد فجأة الى تمنى شيء ما ، اخذته الرجفة في الحال ، وراح
يرسم اشارة الصليب ، وهو يردد : « آه ، يا الهي ! ما الذي انتابني ؟ » وظل طويلا
بعد ذلك يبدل الجهد ، بكل خجل ، ليلطف سلوكه ، باندفاعه وطاعته . (٢) » ويتابع
دستوفسكي قائلا ان سبب كل ذلك هو ان البرجوازي يخاف « ان يعتقد ان مثله
الاعلى لم يتحقق . . . وان هناك مجالا لتحقيق الافضل ، وان البرجوازي نفسه ليس
راضيا كل الرضا عن النظام الذي يدافع عنه ، والذي يفرضه على الجميع . وان
المجتمع يتضمن ثغرات تدعو الضرورة الى سدها (٣) » . ومن الذي يخيف

(١) « مختارات من الشعر الهنغاري » ، موسكو ، دار الادب ، ١٩٥٢ ، ص ١٩٠ (الطبعة
الروسية) .

(٢) ف. دوستوفسكي ، المؤلفات ، موسكو ١٩٥٦ ، ج٢ ، ص ١٠٠ (طبعة روسية) .

(٣) نفس المصدر ، ص ١٠١

البرجوازي ؟ دستويفسكي يجب أيضا عن هذا السؤال : البرجوازي يخاف من الشيوعيين والاشتراكيين . « ان الذين يخشاهم دوما هم بالضبط هؤلاء الناس . » انه يخاف لان المثل العليا التي اعلنها ، عندما قام بثورته ، لم تؤد الى بروز أي خير اجتماعي . « ان مبادئ ٨٩ الخالدة » - حرية ، مساواة ، اخاء - التي كان يستند اليها « هوميه دو فلوير » وكثير من الاحرار مثله ، في البرلمان او الجامعة ، في المؤلفات الفلسفية او الصحف اليومية ، قد اثبتت قصورها . فقد كتب دستويفسكي يقول : « الحرية ؟! اي حرية ؟ نفس الحرية للجميع بأن يفعلوا ما يحلو لهم ضمن نطاق القانون . ومتى يستطيع المرء ان يفعل ما يروق له ؟ عندما يكون معه مليون ! وهل تعطى الحرية مليوناً الى كل شخص ؟ كلا ! وما هو الانسان بدون مليون ؟ ان الانسان الذي لا يملك مليوناً ليس هو الذي يفعل ما يريد ، بل الذي يفعل به ما يراه له ! (١) » أما المساواة تجاه القانون ، فيمكن الاكتفاء بالقول ، بخصوصها ، انها في الشكل الذي توجد فيه الآن « يستطيع البرجوازي ، بل يجب عليه ، ان يعتبرها اهانة شخصية » .

وأما الاخاء في الطبيعة الغربية ، أي البرجوازية ، فهو « ... لم يظهر » ، اذ لم يظهر للعيان سوى المبدأ الشخصي ، مبدأ المنزل الخاص ، والفريضة القصوى للمحافظة على النفس ، لحرية العمل ، لحرية التصرف « بالانسا » ، لوضع هذا « الانا » ضد مجمل الطبيعة وجميع البشر الآخرين كمبدأ خاص ، بالغ الغرابة ، معادل لكل ما ليس « هو » (٢) . ان نتيجة التطور الرأسمالي للمدينة كان ، بتعبير آخر ، هو استلاب الانسان الذي يبذل الايديولوجيون البرجوازيون قصارى جهدهم ليصوروا روحه غير خاضعة لأي تغيرات . انهم يعتبرون الانسان والمجتمع كتابتين لا تتغيران ، نافين بذلك عن المجتمع ، وبالتالي عن الوعي الانساني ، كل امكانية للتغير . فقد اعتمد هربرت سبنسر ، وهو عدو لدود للأفكار الاشتراكية ، في فلسفته وعلم الاجتماع الخاص به على مذهب التطور فجعل من اللامساواة الاجتماعية شيئاً مطلقاً، معتبراً اياها قانوناً ثابته للكائن ، وبحسب عيوب النظام الرأسمالي في النظام الرأسمالي نفسه ، ولكنه نسبها الى نقص مزعوم في الطبيعة الانسانية . وقد نفى كل امكانية للتغير الشيوعي للمجتمع ، فاكد قائلاً : « سيكون من الضروري بناء الاولية الشيوعية على نفس النحو الذي تم بالنسبة الى الاولية الاجتماعية الراهنة ، انطلاقاً من مادة بناء حاضرة في خاصيات الطبيعة البشرية ، أما بالنسبة الى شوائب هذه الاخيرة ، فلسوف تولد ، في المستقبل ، نفس المصائب الموجودة في

(١) نفس المصدر ، ص ١٠٥

(٢) ف. دستويفسكي . المؤلفات ، موسكو ، ١٩٥٦ ، ص ١٠٥ (طبعة روسية) .

الوقت الحاضر . . . ان عيوب المواطنين الطبيعية ستظهر حتما في سير العمل السيء لكل بناء اجتماعي يدخلون فيه . اننا لا نملك الخيمياء السياسية التي تتيح لنا الحصول على سلوك من ذهب انطلاقا من غريزة رصاصية (١) . مثل هذه الانظار « اللانسانية » عن الطبيعة الانسانية ترفضها باحتقار وتدحضها الانسية الاشتراكية ونظرية الشيوعية العلمية . لقد كتب لينين يقول : « اننا لا نستطيع ان نبني الشيوعية بغير المواد التي اوجدتها الرأسمالية ، وبغير هذا الجهاز المثقف الذي نشأ في وسط برجوازي ، والذي هو ، بناء على هذا - منذ ان نصل الى الكلام عن القوى البشرية كجزء من هذا الجهاز المثقف - مشبع ، بالضرورة ، بالفسية البرجوازية . ذلك عائق يواجهه بناء المجتمع الشيوعي ، ولكن هذا يؤكد كذلك ان بناءه ممكن وأنه يستطيع ان ينجح . (٢) » ان نجاح بناء الاشتراكية والشيوعية مضمون من حيث ان الاشتراكية تتيح للانسان وللجمهير الشعبية امكانية « . . . اثبات قيمتهم ، واظهار ملكاتهم ، والكشف عن مواهبهم ، التي هي ينبوع لا ينضب ، ولا يزال سليما في الشعب ، والتي كانت الرأسمالية ترهقها وتخفقها وتسحقها بالالوف والملايين (٣) . ان التجربة العملية لبناء الاشتراكية والشيوعية في بلادنا وبلدان الديمقراطيات الشعبية ، وانتشار افكار الشيوعية في العالم تثبت عقم وبطلان التاكيدات التي يطلقها سبنسري ما أو فلاسفة وعلماء اجتماع برجوازيون معاصرون او كتاب ودعاة ، يبدلون الجهد عبثا كيما يقيموا الدليل على « ثبات » الطبيعة البشرية ، وينفوا ، على هذا الاساس ، أي امكانية لخلق علاقات اجتماعية عقلانية . ان الصفة الوصائية للايديولوجية البرجوازية قد عبر عنها ، على اوضح واكمل وجه من الوجوه نيتشه ، الذي لا تستيق افكاره افكار الفلاسفة البرجوازيين المعاصرين وحسب بسل تؤلف الاسس التي تقوم عليها . فقد كانت الفلسفة النيتشوية تعكس السمات الاساسية للمرحلة الجديدة التي وصل اليها الوعي البرجوازي ، وهي السمات التي اوجدها انتقال المجتمع الرأسمالي الى مرتبته الامبريالية التي ادت الى دعم سيروية الاستلاب . كانت فلسفة نيتشه تصوغ وتعريف الخصائص الرئيسية للتصور البرجوازي للعالم ، ذلك التصور الذي تكون في تلك المرحلة الجديدة من التطور التاريخي ، بوصفه تصورا للعالم المتفسخ . ففي عهد الامبريالية يصبح التفسخ هو الجوهر ، او الميزة ، او السمة المميزة للوعي البرجوازي الخاضع لكافة تأثيرات قضية الاستلاب الآخذة في الاشتداد .

(١) هـ. سبنسر : « الاستعداد المقبل » ، سان - بطرسبرج ، ١٨٨٤ ، ص ٧٣ ، ٧٧ (طبعة روسية)

(٢) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس - موسكو ، ج ٢٨ ، ص ٤٠٥ .

(٣) نفس المرجع .

وينطلق نيتشه ، كجميع الايديولوجيين البرجوازيين ، من ثبات المجتمع الرأسمالي ، ولكنه يؤيد استمرار العلاقات القائمة بعدوانية تبلغ به الحد الذي يخرج معه من التاريخ ، كتاريخ ، فكرة التطور نفسها . ويبدأ نيتشه حملته ضد نمو الاشتراكية والأنسية ، وضد الحرية والثورة ، بنقد مفهوم الانسان التاريخي (Homo historicus)

انه يفصل ، قبل كل شيء ، الانسان عن جميع العلاقات الاجتماعية ، ويعتبره ، في فلسفته ، تجريدا يزعم انه مستقل عن الظروف الاجتماعية والتاريخية . هو يفصل الانسان عن التراث التاريخي ، لان هذا التراث ، بحسبانه الارث الذي خلفه العهد الثوري ، شأنه شأن تاريخية الفكر ، يتعارض تعارضا تاما مع الشكل الفكري ومجموعة التصورات التي يدخلها نيتشه في الوجدان البرجوازي ، معيدا تقويم كافة المعاني الروحية ، وفي طبيعتها تلك التي كانت مرتبطة ، بهذا الشكل او ذاك ، بالحركات الثورية والديمقراطية في الماضي والحاضر . على ان نيتشه باعتباره الانسان كائنا مكتفيا بنفسه ، ومبدأ مستقلا عن البيئة والظروف التاريخية ، تحدد نشاطه ارادة القوة ، لا يقدم ، مع ذلك ، صورة مجردة تماما للوحدة الواقعية للحضارة والثقافة البرجوازيتين . ففي الوقت الذي كان فيه يختصر ويبسط الصراع الاجتماعي في الماضي والحاضر ، كان يعتبر ان اساس الحضارة هو الاسترقاق الذي تقوم عليه ثقافة نفر من الممتازين ، من الصفوة ، اي من المتفوقين ، من « السوبرمان » الذين يخضعون الشعب ، او المجموع ، او من يسميهم نيتشه « القطيع » .

وكما ان الانسان موضوع خارج حركة التاريخ ، فهو موضوع ايضا خارج الزمن . فوجدانه وجوهره وفكره ، واخيرا نفسيته متصفة جميعها « باللازمية » . ان اعضاء الطابع اللازمي على الاعمال والخطط الانسانية على « الانا » الانسان ، انما هو شيء مميز للانحطاط ، بحسبانه شكلا معينا للوجدان . ولا يقل تميزا للانحطاط نفي الصفة العقلية للمعرفة . فالانسان المفصول عن العالم الخارجي الموضوعي - وجهة النظر التي يؤيدها نيتشه - المبعد عن الواقع ، عاجز عن ردم الهوة التي حفرت بين « اناه » الذاتي وبين العالم الخارجي ، بواسطة العقل ، الذي لا عمل له الا توصيل وتقطيع تيار الحياة المضطرب ، تيار الكائن ، مسائرا مجراه الابدي الى جانب الانسان ، غامرا هذا الانسان . والحدس وحده هو القادر على ردم هذه الهوة . ان نيتشه ، بحديثه عن المبدأ « الديونيسي » كطريقة لمعرفة العالم ، قد أشرع الابواب امام اللاعقلانية ، واضعا ، على هذا النحو ، العقل تحت سيطرة الغرائز المعتمة ، « الليلية » ، القاسية ، الدامية ، مخضعا اياه لانفلات الشهوات . كذلك كان شأن برغسون الذي ، باسنادة الى العقل دورا متدنيا ، كمحلل وكهاد في الدائرة الدنيا للعالم المادي ، قد اعتبر الحدس شكلا وطريقة رفيعين من اشكال وطرائق

المعرفة ، لان الحدس يضم الصفة التواضعية للحركة في الزمان ، ويتيح ، بالتالي ، لا معرفة الاجزاء من كلٍّ مقسّم ، بل معرفة مجموع الظواهر التي تؤلف العالم . ان الحدسية (١) ، تلك السمة التأسيسية للانحطاط ، هي ، بالضرورة ، جزء من الوجدان والفن البرجوازيين في اواخر القرن التاسع عشر ، ومن جميع اشكال الفن المنحط في القرن العشرين ، ومن الرمزية والتجريدية ، مرورا بالسريالية . واذا كان اللجوء الى الغرائز والحواس يتميز به الانحطاط كشكل للوجدان ، فان الصفة الشعرية للاتجاهات الفنية المنحطة ، او التي تتصل بها ، مثل الرمزية ، تتميز باهتمام كبير موجه الى العواطف الانسانية ، والى تصوير احساس وحالات روحية مبهمه ، لها معنى ذاتي ، احادي ، خاص ، لا بتحليل الانفعالات الداخلية للانسان والموضوعية التي لها قيمة شاملة ، كما هو الشأن بالنسبة الى الغنائية الواقعية . ان التصوير الرقيق للانسان المحروم سمة نوعية تشمل شعر « مالا-رميه » ، و « وايلد » ، و « هوفمانستال » ، و « سولوغود » ، و « جورج » ، مهما كانت موهبتهم كشعراء ، ومهما كانت مكانتهم الفردية ، لان مذهبهم الشعري يكشف عن وحدة تصور للعالم منبثقة عن الانحطاط ، من حيث هو شكل خاص للوجدان .

واستنادا الى التصور اللازمي للطبيعة الانسانية ، رفض نيتشه نفس فكرة التقدم التاريخي ، مستعيضا عنها بنظرية « العودة الدائمة » ، حيث يرى التطور نفسه في مواجهة « ... الحياة كما هي ، دون معنى ، ودون هدف ، ولكنها تعود حتما دون « اي شيء » نهائي : « العودة الدائمة » . ان هذا هو الفرضية الاكثر علمية من بين كل الفرضيات الممكنة . اننا نجحد الاهداف الاخروية : « فلو كان للوجود مثل هذا الهدف ، لكان قد تم ادراكه قبل الان (٢) » وهكذا بفضل نظرية « العودة الدائمة » او « الثابتة المتغيرة » ، التي تثبت ان الاشياء والظواهر تتغير بينما يظل جوهرها على حاله ، اعلن نيتشه ثبات العلاقات الاجتماعية الراسمالية ، التي تُنصب نظريته نفسها مدافعا عنها .

لقد كتب ، في مؤلفه : « هكذا تكلم زرادشت » ، يقول : « ... بشأن جميع الاشياء تعود باستمرار ، واننا ، نحن انفسنا ، نعود معها ، واننا جئنا ههنا عددا لا يحصى من المرات ، وان كافة الاشياء كانت معنا » (٣) ولكن نيتشه ، بنفيه للتطور ، نفى كذلك وجود الزمن التاريخي . فقد ورد في احد مؤلفاته ، الذي هو : « ريتشارد فاغنر في بايرويت (١٨٧٥ - ١٨٧٨) » ، قوله : « ... اننا لنشهد ظواهر

(١) يتعلق الامر هنا بالحدس كشكل خاصي كنقد العقل وكطريقة غير عقلية لمعرفة العالم .

(٢) ف. نيتشه ، المؤلفات الكاملة ، موسكو ١٩١٠ ، ج٣ ، ص ٢٨ (طبعة روسية) .

(٣) ف. نيتشه : « هكذا تكلم زرادشت » كتاب جيب ، ص ٢٥٥ .

هي من الغرابة بحيث تكون مستحيلة التفسير ، مجردة من أي أساس ، إذا كنا لا نستطيع ربطها بشبهاتها اليونانية ، مجتازين بذلك مدى لا حد له من الزمن . فبين « كانط » و « الأيلين » ، وبين شوبنهاور وامبيدوكل ، وبين إيشيل وريتشارد فاغنر من سمات التقارب ووشائج القربى ما يجعلنا نلمس بالكاد الطابع النسبي لجميع المفاهيم التي تعود الى الزمن ، ونكاد نجزم بأن بين بعض الأشياء علاقة ضرورية ، وأن الزمن ، الذي فصل بينها ، في الظاهر ، ما هو ، في حقيقة الامر غير سحابة تحول بيننا وبين تمييز قوانين هذه الرابطة . . . ان في امكان رقاص التاريخ ان يتحرك ، مرة أخرى ، نحو النقطة التي انطلق منها ، في الماضي ، الى امداء خفية بلا نهاية . ان صورة عالمنا الحالي ليست بجديدة على الاطلاق ، والذي يعرف التاريخ يجد فيه على الدوام مزيدا من القسمات المألوفة لوجه معروف لديه . (١) « والسبب جانب نظرية « العودة الدائمة » وتأكيد نسبة الزمن التاريخي ، توجد لا « تاريخيته » ، وهي من أهم سمات الانحطاط ، فهي ، في الواقع ، تؤثر في كافة اشكال الوجدان البرجوازي المعاصر . فرغم أن هذا الوجدان قد تكون في زمن انفصام العلاقات الاجتماعية ، وفي زمن الافلاس النهائي للمذهب الديمقراطي البرجوازي ، وانهايار الامبراطوريات الاستعمارية القديمة ، وازدياد نشاط الجماهير ازديادا لم يعهد له مثيل ، وفي عصر الثورة العلمية والتقنية ، رغم ذلك لا يدرك حقيقة التاريخ من حيث هي تطور تدريجي . فقد كتب « ك. يوويل » عشية الحرب العالمية الاولى يقول : « ان حسننا النقدي يقودنا الى الشك . وهذا الاخير يهدد بانتزاع آخر واجمل ارث خلفه لنا القرن التاسع عشر : ألا وهو تصورنا للتاريخ . فقد وجه نيتشه الضربة الاولى بكتاب اراد أن يصف فيه خير التاريخ وشره ، ولكنه لم يتحدث الا عن الشر . ولسوف يكتب ، عما قريب ، فصل بعنوان : موت علم . (٢) » وقد جعل الكانطيان الجديدان ، ريكترت وسيمل من السيرة التاريخية تصورا ذاتيا ، ونفى بينيديتو كروتشي ، بكل بساطة ، وجود أي قانون يحكم التاريخ وشك في وجود الزمن التاريخي ، واعتبر الجبري شبنغلر السير التاريخي كاستبدال ثقافات مغلقة ، منفصلة واحدها عن الاخرى ، وشبيهة بأجسام خاصة ، محددة الاجل ، يمكن تعيين خصائص تطورها بالقياس . وقد أجرى ، شبنغلر ، الذي ينفي في الواقع الزمن التاريخي ، مقارنة بين الاحداث التاريخية ذات الطابع المختلف ، كما فعل نيتشه ، فكتب يقول : « ان برغام هي صنو بايروت . ثم ان رسم مدارس آسيا و « سيكيون » ، من ناحية أخرى ، لا يمثل سوى مرحلة تصويرية تطابق بالضبط

(١) ف. نيتشه ، المؤلفات الكاملة ، موسكو ١٩٠٩ ، ج٢ ص ٢٤٦ (طبعة روسية) .

(٢) ل.د. يوويل ، « اخطار الفكر الحديث » ، لوفوس ، ١٩١٠ رقم ٢ ص ١٥ وما يليها .

مرحلة « باربيزون » وحلقة « مانيه » (١) ، السخ . وبمتابعة هذا الاسلوب من التفكير يمكن مقارنة كل شيء الى ما لا نهاية وترتبط نوعيا بهذا النمط من الافكار فلسفة التاريخ عند ارنولد توينبي ، وهو من اعظم فلاسفة الثقافة وابعدهم نفوذا في عصرنا هذا . واذا كان شبنغلر يحصي ثماني ثقافات يؤلف مجموعها مضمون التاريخ فان ارنولد توينبي يوصل عددها الى احدى وعشرين ثقافة ، وهو يتناول مسيرة التاريخ ، في مجموعته « ابحاث تاريخية » ، لا بتمامها وبحركتها ، بل كمركب كينونات لحضارات مستقلة . وهو ، شأنه شأن نيتشه وشبنغلر ، يقارن بين احداث تاريخية مختلفة ، يعتبرها متجانسة نموذجيا ، فيقارن مثلا بين اسبرطة والدولة البروسية ، ويعتبر الاحداث المعاصرة شبيهة باحداث الماضي . ان توتنبي ينفي الزمن التاريخي ، وتطور التاريخ ، ويكرر ، بأسلوب آخر ، نظرية « العودة الدائمة » . و « اللاتاريخية » لا تميز آراء المؤرخين والفلاسفة البرجوازيين وحدها ، بل تميز كذلك الفن المشبع بالتصور المنحط للعالم . ففي كتاب « أوليس » ، يصهر « جيمس جويس » عصورا تاريخية مختلفة ، يختصرها في شخص بطله « ديدالوس » ، ومؤلفو الستير المرواة ، مثل اندريه مورواه واميل لودفيغ ، وكذلك مؤلفو الروايات التاريخية ، كانوا يعصرون التاريخ ، فيقذفون بالخصائص الاجتماعية للعالم المعاصر الى الماضي . ان طبيعة ظهور اللاتاريخية في الوعي البرجوازي واضحة . فكما بين لينين : « لا شيء اكثر تمييزا ، بالنسبة الى برجوازي ، من نسبة سمات النظام الحاضر الى جميع الازمنة وجميع الشعوب . (٢) » ان الحس بالتاريخ ، الذي اكتسبه الفكر الاجتماعي ، بمنتهى الصعوبة ، خلال السنوات التي تلت الثورة الفرنسية ، قد اضاعه ، بل هدمه ، في عصر الامبريالية ، الوعي البرجوازي ، الذي لم يعد يريد ، ولا يستطيع ان يعتبر التاريخ مسيرة ، وهو غير قادر على فهم معنى ومضمون التغيرات التي تحدث في العالم .

ان الفلسفة النيتشوية ، الارادية صراحة ، والعدوانية ، كانت ، وهي تعلن « حرية ارادة » الانسان المتفوق ، تؤيد في الواقع « لا - حرية » الانسان ، بما في ذلك الانسان الذي ينتمي الى طائفة المتأخرين ، الى الصفوة . فبما انه ليس هناك تطور ، بل مراوحة مستمرة في نفس المكان ، اي العودة الدائمة او الثابتة المتغيرة ، فليست هناك أي ضرورة ، في الحقيقة ، للحرية والنشاط الحر والارادة ، لان كل ما يجري ، داخل الانسان وخارجه ، يعود حتما الى نفس الدوائر ، وهو معدّ سلفا من قبيل عجلة الطبيعة . ومن هذا يتبين ان فلسفة نيتشه متسمة بقدرية صريحة ، بخضوع تام

(١) ا. شبنغلر : « انحطاط الغرب » ، ج١ ، موسكو - بتروغراد ، ١٩٢٣ ، ص ٢٠١

(طبعة روسية) .

(٢) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس - موسكو ، ج١ ، ص ١٧٠ .

للمصير ، خضوع يصفه ، بتفاصيله البياني ، بأنه « الحب المقادير » Amour fati
أي حب القدر . لقد أيد نيتشه استعباد الانسان في ظل الرأسمالية ودعا الى حب
العبودية الاجتماعية .

ان شعور اللاحرية هو العلامة المميزة الاساسية للتصور المنحط للعالم . فالقوة
الاجتماعية المستلبة تبدت للوعي البرجوازي كقوة خفية عمياء ، لا يمكن معرفتها ،
ولا تتوقف اطلاقا على ارادة البشر ، بل هي تسير وتخضع هذه الارادة . والاعتراف
بعدم حرية الانسان يجمع بين عدد من النظريات والمذاهب السوسيولوجية والفلسفية ،
التي تعود الى اواخر القرن التاسع عشر ، كما توجد في أيامنا هذه . فقد كتب
الكائطي - الجديد « سيمل » ، يقول : « ان الفرد ، في الواقع التجريبي وحسب
ادراك غامض ، يمكن له ان يصبح أقوى بكثير مما يبدو له ، أو ان يتحول الى كمية
مهملة ، فيصبح غبارا ازاء المجموع الهائل للاشياء والقوى ، الذي يبتز منه كل
التقدم وكل القيم المادية والروحية . (١) » مثل هذه الادراكات هي في اساس قدرية
شبنغلر ، الذي يرى ان حلول الحضارات بعضها محل بعض ، ونشوءها وزوالها قد
حددتها ضرورة لا مرد لها ، وهي تكون صميم الفلسفة الوجودية ، التي تعتبر القوى
الخارجية للمجتمع سلطة ديكتاتورية تمارس على الانسان . وهي في اساس التومائية
المستحدثة ، التي من رايها ان التاريخ مستقل عن ارادة البشر ، الذين يخلقونه ،
وانه يتوقف على ارادة الله ، وهي ارادة تنفذ ، في التاريخ العالمي ، خططها التي تحدد
مسبقا سلوك الناس .

وتنعكس حالة « لا - حرية » الانسان ، بشكل واضح ، في الفن المنحط ، الذي
يؤلف وصف هذه الحالة مضمونه الاساسي . فدوريان غراي رجل « لا خلقي » ،
لا يفرق بين الخير والشر ، لانه يحب الجمال ، الذي هو ، كما يدعي ، فوق القيم
الاخلاقية ، انه رجل ينتمي الى الممتازين ، الذين لا هم لهم سوى اشباع رغباتهم
وشهواتهم ، ويبدو ، من حيث وضعه وابتعاده عن القواعد الاخلاقية في حياة
المجتمع ، مالكا للحرية ، ولكنه ، في الواقع ، ليس حرا لا في مقاصده ولا في اعماله .
لقد صعب اوسكار وايلد ، بذلك التصلب الذي يميز الفن المنحط ، حالة بطله
وشعوره بعدم الحرية ، وذلك بربط مصيره ، ربطا توازنيا ، بمصير صورته التي
تكفلت بجميع الاعمال الدنيئة والاثمة التي يرتكبها نموذجها الاصلي ، فاصبحت لعنة ،
بالنسبة اليه ، وملامة ، اصبحت سيدا مختفيا لا يستطيع غراي ان يدمره دون ان
يدمر نفسه .

(١) المدن الكبرى ، مدلولها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي - سان - بطرسبرج ، منشورات
« بروسشتشينييه » ١٩٠٥ ، ص ١٢٢ .

ان الشخصيات المجردة عن المادة ، التي انزلت الى مستوى الرموز المهترزة في درامات مورييس ماترلنك ، تعيش وتموت وهي تحت سيطرة القدر . ان جو خسارة لا تعوض يلفها ، وتتحكم في مصيرها وحياتها قوة مجهولة . هؤلاء الاشخاص المجردون من الارادة ، اللاواعون لما يدور حولهم ، يموتون ، مثل « تنتاجيل » والاميرة « مالين » ، او ينتظرون الموت ، كشخصيات مسرحية « العميان » الذين يرمزون الى الانسانية ، او يستسلمون لامواج الحياة ، التي تحملهم الى المجهول ، دون اتجاه معين ، ودون هدف ، وليس لهم امل في التحرر من هذه السلطة المجهولة التي تتلاعب بحياتهم . والصدفة والقدر يتحكمان في حياة الابطال بمسرحيات « هوفما نستال » . وهما يتصرفان كذلك في المصائر الانسانية ، ويمثلان وجهي الضرورة ، التي تعلق أنفاسها الجلدية حتى فوق ذلك الغامر ، الذي هو البارون ويدنستان ، (دراما « الغامر والمطربة ») عبد الصدفة الريح ، وفوق المادونا « ديانورا » (المرأة في النافذة) التي تذهب ضحية الصدفة . وفي رأي هوفما نستال ان الحكمة والشعور بالحياة يتحولان الى مجرد ملاحظة مفادها ان : « ... كل شيء مقدر ، والسعادة القصوى هي ان يقول المرء لنفسه ان كل شيء مقدر ، في هذا يكمن الخير ، وليس من خير عدا ذلك . (١) » ومن هذا يتضح ان هوفما نستال يقلد مسرحيتي « ايليكترا » و « اوديب » ، من التراجيديا القديمة ، التي كان موضوعهما الاساسي هو موضوع القدر .

وحياة ابطال « هامصن » خليط من المجهول والادهام والوحدة ، وهنا يد قوة تعقد خيوط مصيرهم وتحلها . هؤلاء الاشخاص الذين ينفصل الواحد منهم عن الآخر ، والذين يرون أن وجودهم لغز يعز على اي حل ، عبيد لاهوائهم ، عبيد للحب الذي يكتسب قوة القدر ويجسده . وكما لو كانوا نشاوى بشراب المحبة ، يحاولون التقارب فيما بينهم ، ولكن قوة القدر المدمرة تحسول بينهم وبين الاجتماع . ان التناقض الاجتماعي الذي يفرق البشر في الحياة الواقعية قد حل محله ، عند هامصن ، التناقض بين الجنسين ، والاختلاف البيولوجي بين الاشخاص ومبارزة العشاق التي تكون نهايتها مأسوية في اغلب الاحيان ، ذلك ان ابطال مؤلفاته عاجزون عن التخلص من قيود العواطف والشهوات ، التي تبقيهم سجناء ، وتنتزع منهم كل امكانية للتصرف ، وكل حرية لممارسة العمل الارادي . انهم ، وهم المعزولون ، يمرون ، الواحد قرب الآخر ، خلال الشعاع الطيفي للاضواء الليلية في المدينة الكبيرة حيث تجري درامات الجوع والعوز ، أو في الزوايا الضائعة ، حيث تتردد ، كصدى للحضارة المدنية التي يمتتها هامصن ، الشهوات القتالة ، تدخل الفرع والفموض

(١) هوفم لون هوفما نستال ، مسرحيات ، موسكو ١٩٠٦ ، ص ٢٨ (طبعة روسية) .

في الحياة البسيطة للناس القريبين من الطبيعة ، باثة في ارواحهم روحها الوحشية الخفية الليلية . ومع السنين ازداد كره هامصن للمدينة ، والمدنية وابنها ، وهو البروليتاريا ، ولما شهد ، بكثير من الرعب ، زوال مبادئ المزارعين الاغنياء ، الذين طالما غنى قوتهم « الاصلية » في « ثمار الارض » ، ومسيرة الانحلال الذي طبع ، تحت تأثير المباشرة البرجوازية ، حياة الفلاحين والصيادين ، الذين طالما سحره استقرارهم ، ووصفه في ثلاثيته : « المتشردون » ، لما شهد هامصن ذلك تجلج بالعار اذ ادى به الامر الى التعاون مع النازيين .

وكان الشعور بلا حرية الانسان ، كخاصية اساسية لتصور العالم المنحط ، مرتبطا وثيق الارتباط بانعدام الايمان بالنشاط التاريخي الخلاق للجماهير ، وممتزجا بشعور بالعجز تجاه الظلم الاجتماعي .

كالوحوش السجينة

نشكو كما نستطيع .

موصدة ابوابنا بلا أمل

وما نجرؤ يوما على فتحها . (١)

هذا ما كتبه ، بكآبة تشبه ان تكون حيوانية ، فيدور سولوغوب ، الذي نفى كل امكانية لمساعدة المستضعفين والمضطهدين ، الذين كانوا متعطشين للحرية الحقيقية ، مستسلما امام العالم القائم على الملكية الخاصة ، رافضا أي نشاط اجتماعي :

... اسمع صوتا يطلب : نجدة !

ماذا في وسعي ان افعل ؟

انا نفسي جد شقي وضعيف ،

انا نفسي موهون حتى الموت ،

فأي غياث في امكاني ان اسديه ؟ (٢)

وعند ليونيد اندرييف ، الذي تخلى ، لدى هزيمة الثورة الروسية الاولى عن الواقعية ، واصبح ، في مسرحياته : « اللعنة » ، و « حياة انسان » ، و « ملك الجوع » ، أحد أبطال الانطباعية ، كان الشعور بلا حرية الانسان ، وعبوديته الابدية ، وتبعيته لقوى لاواعية ولا يمكن معرفتها عن طريق العقل ، كان هذا الشعور يتخلل كل تصوره للعالم . فقد كان ليونيد اندرييف ، الذي يشبهه التاريخ برقاص يسجل ، دون تمييز ، توالي أحداث متماثلة ، ويردد برتابة ملحثة : « كل شيء سيحدث كما سبق له ان حدث » ، كان يرى الا أمل من وراء أي محاولة تقوم بها الجماهير لتغيير

(١) ف. سولوغوب ، المؤلفات ، سان - بطرسبرج ، ١٩٠٤ ، ج ٥ ، ص ٤ .

(٢) ف. سولوغوب ، مجموعة اشعار ، سكوربيون ، ١٩٠٤ ج ٣ - ٤ ، ص ٥ (طبعة روسية) .

مجرى التاريخ . ان ثبات وتكرر الشيء الموجود يفرغان من اي معنى تطلع الانسان الى الحرية ، وكذلك النضال الثوري ، الذي كان يهدف الى تغيير وتحسين العالم . ويميز الشعور باللاحرية ، الذي يشل الارادة والوعي ، ويخضع هذا الوعي للسير المألوف للأشياء ، لما هو كائن ، يميز كذلك الحاكم (في القصة التي تحمل نفس هذا الاسم) ، الذي يعرف أن رصاصة ارهابي تترصده ، كما يميز ثوريي « قصة المشائيق السبعة » ، الذين يعتبرون نهايتهم بمثابة خير ، من حيث انها ختام لجميع شكوكهم وآمالهم وآلامهم . وبطل قصة اندرييف ، « ملاحظاتي » ، يخضع الطبيعة الانسانية ، والفكر الحر للانسان ، وحتى فكرة الحرية « الصيفة القفص الحديدي المقدسة » ، مشبها الحياة والعالم بسجن هائل ومعتبرا أن الانسان سجين مؤبد فيه . ويمثل « فرانز كافكا » الانسان بصدق « كمخلوق مرتجف خوفا » . فالانسان ، الواقع في شبكة عنكبوت الخوف واللعبة اللاواعية في ايدي قوى مجهولة ، عاجز ، في رأي كافكا ، عن تحطيم سلاسل القدر ، التي تكبله ، وروحه محكوم عليها أن تتحمل ، الى الابد ، لعنة هذا الخوف من المجهول ، الذي هو عبد له . واخيرا ، في مسرحيات صموئيل بيكيت ، تلميذ جيمس جويس والسائر على سننه ، تبدو الحياة سخيفة ، وكذلك النشاط الانساني ، تبعا لذلك . فلم يعد بشرا أولئك الذين يملأون مؤلفاته ، بل مجردات مفصولة عن الاجساد . انهم ، وهم مفصولون عن العالم الواقعي ، فاقدون لاي فكرة عن الحياة الحقيقية ، يسحقهم الخوف من الموت ويشل حركتهم ، ولا يفهم بعضهم بعضا ، يهمسون بأحاديث عديمة الترابط ، عاطلة من أي منطق ، يختصر معناها الوحيد بالخوف في مواجهة العالم ، والحياة ، وقوى التاريخ المتهددة . ان نتاج بيكيت هو من أبلغ الامثلة ، التي تعبر عن الازمة والضيق المحيقيين بالوجدان البرجوازي المعاصر ، الذي يعاني من تأثير زيادة الاستلاب .

عندما أعلن نيتشه العبودية أساسا للحضارة ، كان يضع أمامه هدفا أساسيا هو تربية السادة القادرين ، بفضل قبضتهم الحديدية ، على جمع مختلف الاندفاعات الاجتماعية المشوشة ، التي تبث الاضطراب في الحياة الاجتماعية . وقد جعل نيتشه الانسان المتفوق والسيد ، مالك العبيد ، فوق الاخلاق العامة ، وأطلق العنان لغرائزه وشهواته ، وبدر في نفسه القسوة ، ممجدا أمامه الحرب والعنف والدم . وعبادة القسوة والعنف هي إحدى السمات المميزة للتصور المنحط للعالم ، وهي تعكس سير تزايد القساوة عند الانسان في ظروف العلاقات الاجتماعية الرأسمالية ، في تلك المعركة المستمرة ، معركة الجميع ضد الجميع ، التي لا تعرف الرحمة ولا الشفقة . ولم يكن في وسع الفن إلا أن يعكس قسوة الحياة ، لان الحروب ومظاهر العنف ، والآثام والجرائم ، وآلام الانسان والجماهير الشعبية ، كانت هي الرفيقة الدائمة للتقدم في العالم المبني على الملكية الخاصة . ولكن قبل الحركة الانحطاطية كان

الفن يتناول هذا المظهر من التقدم من ناحية سلبيته ، ولم يكن يمجّد الشر في ذاته . ولم يحدث انتقال في القيم الاخلاقية ، ولم يبدأ العنف يعتبر جزءا ضروريا ، او أساسا للاخلاق الجديدة التي تكونت في السنوات السابقة للطور الامبريالي ، وخاصة في عصر الامبريالية ، الا في الفن الانحطاطي . ورغم كل الجدية التي اتسمت بها آراء بودلير في الحياة ، ورغم الطابع المأسوي لتصوره للعالم ، فقد أضفى ، في مجموعته « زهور الشر » ، الصبغة الجمالية على الشر في مظاهره بكل تنوعها . ان الفن الانحطاطي يلقي نقاب الجمال على الشر والعنف والالام ، مبررا بذلك قسوة العالم الرأسمالي . فمركّب الشهوانية والقسوة في رواية « سالوميه » لاسكار وايلد يسمها بطابع مرضاني ، في حين ان ابطال « هامسن » موسومون بالعقاب الذاتي ، والرغبة في تعذيب الآخرين . وقد بلغ « باريس » و « بول آدم » قمة التمجيد للعنف والقسوة ، فان لهما روايات « استعمارية » كثيرة متّسمة باحتقار عنصري « للشعوب الملونة » ، كانت تبث العنف ، اذ كانت لها مهمة معينة : الا وهي اعداد الجنود ايدولوجيا للحروب الاستعمارية ، والحملات التأديبية ضد شعوب آسيا وأفريقيا ، الشائنة من أجل تحريرها واستقلالها . وعبادة العنف والقسوة تميز الواقعيين البرجوازيين ، مثل « كبلنغ » ، الذي يكثف نتاجه أكثر السمات تميزا للايدولوجية البرجوازية ، وتفاؤلها العدواني .

وقد نقد نيتشه ، الذي هو انحطاطي حتى رؤوس اظافره ، بمنتهى الشدة الانحطاط من حيث كونه شكلا للفكر يضعف سيطرة الطبقة البرجوازية ، وتعبيرا عن جوهر الديمقراطية البرجوازية التي كان يحتقرها ، والتي استطاع ان يرى نواحيها السلبية بنفاذ بصر ناشئ عن الحق الذي ينطوي عليه . وينطلق نقد العالم البرجوازي ، عند نيتشه ، من رغبته في كسح نظام العلاقات الاجتماعية التي كانت قائمة آنذاك ، وما الحقيقة النسبية ، لمجتمع عصره ، التي كشف عنها النقاب سوى القناع الديماغوجي لتمجيد الرأسمالية . ولا يلاحظ هذا التمجيد الواعي للرأسمالية عند كثير من الفنانين الذين كانوا تحت وطأة التأثير الروحي للانحطاط . فريمبو وفيرلين ، و « ريلكه » و « ابولينير » عبروا فعلا ، في نتاجهم ، عن الطابع المأسوي للحياة ، ولوضع الانسان العاجز عن مقاومة سيطرتها . من أجل هذا كانت البواعث المعارضة للبرجوازية ، التي تتخلل آثارهم ، وروح التمرد الذاتي ، والغوضوي في الغالب (كما عند ريمبو) يتواجدان مع شعور بياس وتشاؤم عضويين :

أجل !.. بكيت كثيرا !.. حزينه الأسحار

كل بدر بغيض ، وكل شمس مرّة !

اترّعني الحب الحريف ، بالوان الحذر المسكر .

فلتتحطم قاعدة المركب ! ولأرسب في قاع اليم !

ما عاد بوسعي ، يا أمواج . . وانا مغمور بفتورك ،
أن امخر خط السفن الحاملة الاقطان ،
أو امعبر فطرسة الاعلام ورايات الحرب ،
أو اسبح تحت عيون الاطواف البشعة !

ذلك ما كتبه « ريمبو » في « السفينة السكرى » ، التي كان ما فيها من كآبة عميقة وصور متوترة يعبر عن ادراك فرداني لتحلل المبادئ الوجودية ، أي حرمان الانسان بالنسبة للشيء اليومي ، وفي الواقع تحسر على عالم آخر ، كان ريمبو يكرهه وبلعنه . ان الازمة التي يعكسها التصور الانحطاطي للعالم كانت هي عَرَض بداية الازمة العامة للوجدان البرجوازي .

وكان من المحتم ان تجر هذه الازمة نفسها معكوسة على الفن الواقعي ، فسي اواخر القرن التاسع عشر ، الذي ادخل فيها خصائص جديدة لم تعرفها الواقعية النقدية الكلاسيكية . وكانت التغيرات ، التي طرات على الفن الواقعي ، ناشئة قبل كل شيء عن التبدلات الاساسية التي كانت تتناول سير التطور التاريخي للمجتمع البرجوازي . ففي أوروبا الغربية انتهت مرحلة الثورات : اذ كان مركز الحركة الثورية قد انتقل الى روسيا . وكانت الظروف التاريخية المستجدة قد ادت الى اضعاف الواقعية في الفن الغربي ، والى تطوره تطوراً باذخاً في روسيا . وقد تناولت هذه الحركة التطورية ، بصفة رئيسية ، الشكل الملحمي ، وهو قلب الواقعية بالذات .

والتعريف المشهور للرواية هو انها ملحمة المجتمع البرجوازي . وكان هينل ، الذي هو صاحب هذا التعريف ، يقصد بالطبع الرواية الاجتماعية ، الواقعية ، وتعريفه هذا صحيح ، من حيث الاساس ، لان مؤلفات الواقعية النقدية الكلاسيكية مشبعة ، الى حد كبير ، بسمات ملحمة . الا ان هذه الاخيرة ليست مطلقة فسي الواقعية الكلاسيكية . فالملحمة الحقيقية ، في الفن الشعبي ، قائمة على اساس وحدة الفرد والجماعة ، وهو ما يعكس الطابع الصحيح للعلاقات الاجتماعية في المراتب الاولى من التطور التاريخي . والصفة الملحمية في الآثار الواقعية الكلاسيكية تظهر اساساً في واقع أن بطلها منبثق من البيئة الاجتماعية ، منوط بها على أي حال . ولكن العنصر الدائي الذي ادخل ، في هذا العهد الجديد ، على القصص الملحمي ، قد فسم الوشيجة التي كانت تربط بين الفرد والمجتمع في هذا القصص . فالمعارضة بين الشخصية والبيئة الاجتماعية ، أو النزاع الذي هو في اساس آثار الواقعية النقدية الكلاسيكية والذي يحدد احتكاكاتها ، كان يعكس التدرج الموضوعي لانقسام المجتمع البرجوازي الى ذرات منفصلة ، لان اشتداد عملية الاستلاب كان يرافقه ازدياد فسي تمييز الفرد عن البيئة . والظروف التي تساعد على ظهور فن جديد يتصف حقاً

بالملمحة ، قد اوجدتها ، في عصرنا ، الواقعية الاشتراكية ، وسمتها الاساسية هي تحليل وتصوير اتحاد الفرد والجماعة لدى تغيير الاشتراكية للوجود او خلال المعركة من أجل ادخال التغيير الاشتراكي على العلاقات الاجتماعية المبنية على الملكية الخاصة .

وقد كان ازدياد الفصل بين الفرد والجماعة ، ذلك الفصل المرتبط بتقوية عملية الاستلاب التدريجية ، يضيف صبغة خاصة على الحياة الروحية في اواخر القرن التاسع عشر ، مكسبا مختلف أشكال الوعي الاجتماعي سمات ذاتية ، وتصورا لعواطف وافكار الانسان المعزول من شأنه ان يجعلها اكثر واقعية من العالم الواقعي نفسه . فقد لفت « هوسبرل » ، وهو أحد رواد الوجودية التي أصبحت تيسارا فلسفيا ذا نفوذ بالغ في القرن العشرين ، لفت النظر بمرارة الى « ... ان الفلسفة الحديثة تتجه نحو الانسانية اتجاها هو من القوة بحيث لا نجد ، الا على سبيل الشذوذ ، مفكرا متحررا من ضلالات هذه النظرية » (١) .

في الواقع ان الانسانية الميتافيزيقية أصبحت هي السمة المميزة للوجدان الاجتماعي في المجتمع البرجوازي ، وغني عن البيان أن التحويل الاناسي والطابع المركزي البشري للوجدان انما يعكسان مظهرا من مظاهر سير التطور التاريخي ، وهو تفرق البشر في العالم القائم على الملكية الخاصة . في ظل الامبريالية يكون البشر متفرقين ، ولكن تظهر صلتهم بالطبقة ، أو ارتباطهم الطبقي .

وكان طبيعيا ان تنعكس التناقضات الموضوعية للوجدان الاجتماعي في الفن . فالانطباعية مثلا ظهرت ، دون أي ريب ، كأحد تيارات الفن الواقعي . فلقد كان احتقار الطريقة المساء الخاصة بفن الرسم الاكاديمي ، وتعميم التفاصيل وتركيزها ، وتصوير اشكال الاشياء والبشر بواسطة اللون بدلا من الخط ، وحرية الرئاسة وعمقها ، وتباينات الفروق الحادة ، وكافة الاساليب الفنية الجديدة ، التي ادخلها الانطباعيون ، كانت كلها تهدف الى ابراز الطبيعة والعالم المحيط على أرفع مستوى من الحقيقة . ولم يفعل الانطباعيون شيئا أكثر من احداث تصدع في التأليف الوهمية - الصدق ، التقليدية المصطنعة لفن الرسم الرومنسي المستحدث والكلاسيكي ، التي نمت في ظل الاتباعية الرسمية ، المعادية بطبيعتها للواقعية ، والمعارضة الطبيعة بالصفة الاصطلاحية للموضوعات والالوان والتأليف . ان الالوان الحقيقية للحياة ، والمواضيع البسيطة الخالية من الزخارف دخلت الفن التصويري مع رسوم الانطباعيين ، الذين كانوا يصورون حياة وأخلاق الناس البسطاء في المدينة

(١) ادمووند هوسبرل : « مباحث منطقية » ، ج١ ، تمهيدات للمنطق الخالص . سان - بطرسبرج ، ١٩٠٩ ، ص ١٠٠ (طبعة روسية) .

الكبيرة ، يصورون تسلياتهم وحياتهم اليومية . ولكن انحصار الرسامين الانطباعيين ضمن أطر تجربة انسانية خاصة كان يضيق المروحة الاجتماعية لرسمهم ويحرمه الحدة الاجتماعية ، ويجره الى دائرة الحميمية ، الى عالم تصوير الانفعالات الذاتية للفرد ، مما كان يلغى بالتأكيد الاساس المادي لهذه المدرسة . وابتداء من لوحات الانطباعيين الجدد والتنقيطيين ، اصبحت التقنيات الانطباعية ، التي اغنت الفن وكانت وسيلة لابرار حقيقة الحياة ، هدفا في ذاتها ، وبذلك توقفت عن العمل الروابط التصويرية مع الواقع .

يكفي أن نقارن جوهر الثورة الانطباعية على المدارس التصويرية القائمة بثورة « المتجولين » (١) على الاتباعية ، كيما ينجلي للعيان الفرق في اتجاه تطور الواقعية في أوروبا وفي روسيا حيث تكمن الثورة . فالمتجولون الذين كانوا يسعون ، في فهم الى التعبير عن الجوهر الفيري للحياة ، عن قائمة الاشياء ، والذين كانوا ، من هذه الناحية ، مدافعين عن حقيقة الفن ، كانوا كذلك واقعيين بكل معنى الكلمة ، لان السمة المهيمنة في آثارهم هي التحليل الاجتماعي للواقع ، ونمذجة الشيء الممثل ، ومن ناحية أخرى لم يكونوا يحصرون تطبيقهم في تجارب باللون والضوء . والطابع الملحمي لافضل آثار المتجولين ، الذين عرفوا كيف يتخطون فن الرسم الشعبي ، وآثار الرسامين الذين استوعبوا تراثهم ، مثل سوريكوف ، كان ناتجا عن الطابع الوطني لفنهم . ولم يكن الفن الواقعي الغربي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر يعكس ، بهذه الدرجة من المباشرة ، مصالح وأفكار الشعب ، وهو ما كان احد الاسباب التي أدت الى شيء من الضعف في العنصر الملحمي لهذه المدرسة . فقد عرفت « مارغريت هاركينس » ، التي وجهت اليها رسالة انجلز الشهيرة عن الواقعية ، كيف تفهم بأمانة السمات النوعية الجديدة للفن الواقعي ، وقد قدمت لها تقويما ، ساخرا الى حد ما ، دمجته في ميزة البطل في روايتها « فتاة من المدينة » ، قالت : « . . . كان يستعد للبدء برواية كان ينوي أن يصف فيها شرائع بالغة الغرابة من الحياة تتعاقب مع ملاحظات نفسية لا تخلو من الفائدة . والرواية تستغني عن الحبكة . فالحبكة ماتت مع « ثاكري » و « جورج اليوت » . ولعل روايته ستكون محاولة لدراسة الطبع الانساني . (٢) » في الواقع أن « الملاحظات النفسية » و « دراسة الطبع » ، التي اصبحت هي السمة الاساسية لواقعية النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حلت محل تصوير التفاعل بين الطبع والبيئة ، وأدت الى تمييز البيئة بالنسبة الى الطبع ، وتظهر مسرحيات « هيبسل » ، القائمة على

(١) المتجولون : تيار فني ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (ملاحظة من المترجم الى الفرنسية) .

(٢) مارغريت هاركينس : « فتاة من المدينة » ، موسكو ١٩٦٠ ، ص ٥٦ (طبعة روسية) .

الميثولوجيا القديمة والجرمانية ، بوضوح تواجد مركزين لتطور سير الاحداث ، احدهما واقعي والثاني نفسي . ورغم ان الصراع والعقدة والخاتمة ، وجميع الانقلابات في مسرحياته تميل كلها الى التعبير عن العلاقات الواقعية الموجودة في الحياة ، فان طباع الابطال تستمد صفة جديدة ، اذ ان عالمهم الداخلي يبدو وكأنه ارتفع فوق مستوى الحياة ، وتصفتى : انه متوتر الى الحد الاقصى ، محطّم ، والنزاعات الواقعية للحياة تبدو وقد فقدت معناها امام الانفعالات النفسية المعقدة ، التي تهز الابطال . مثال ذلك ان سلوك ابطال « هيبيل » ، في المسرحية البرجوازية « ماري - مادلين » ، يتوقف ايضا على اسباب اجتماعية ، ولكن هذه الاسباب تفقد شيئا فشيئا طابعها المحسوس ، وتتبدى لعيون الاشخاص كسلسلة من المصادفات التي تتحول الى قوة معادية للانسان . وباضفاء هيبيل على حركة الحياة صفة الحتمية ، وحده على هذا الاساس نفسه ، من حرية الارادة لدى ابطاله ، راح ، مع الايام وتحت تأثير سيرورة الاستلاب ، يلغي الاساس الواقعي لمؤلفاته . فلم تعد الاسباب الاجتماعية لسلوك الابطال ، في نظره ، سوى صدمة اولية ، لا تترك ، من بعد ، في تطور الموضوع ، اذ ان الصدمة الدرامية لم تعد ناتجة عن نزاع اجتماعي ، بل عن صدمة مستقلة في نفس الانسان . ان ابطال مسرحياته المأسوية اناسي غير عاديين يعانون تباريح الهوى والرغبات المتأججة ، والصراع بين عواطفهم ومطامحهم يبلغ مستوى هائلا ، وهو ، في نظر هذا الكاتب المسرحي ، المبدأ الوحيد الذي يخلق قصة . فسقوط « كاندول » آخر احفاد « هرقل » وملك « ليديا » ، وارتقاء جيجيس العرش (في مأساة « جيجيس وخاتمه ») ويعنيان اللحظة التي تصل بين نظامين اجتماعيين مختلفين عن بعضهما اختلافا جوهريا ، مشروطان ، في مسرحية هيبيل ، بذلك الهوى المضني ، الذي يحمله يوناني وليدي للملكة « رودوب » . وزوال ملك اسرة « البورغوند » ، في مسرحية « نيبينجن » ، اساسه صراع الحب بين « سيفريد » و « برونهيلد » والكراهة الذي يحمله « كريمهيلد لبرونيهيلد » . ان ثلاثية « هيبيل » الباذخة تسيطر عليها كلها دراسة لعشق شديد ، في حين ينتهقر الى المرتبة الثانية المضمون التاريخي ، اي حلول الثقافة المسيحية محل الثقافة الوثنية . والشخصيات التي خلقها هيبيل : هيرود وكاندول وايتزل ، هي من ابناء القرن التاسع عشر . وجميع هؤلاء الاشخاص متميزون باستسلام مميت ، رغم انهم قادرون على القيام بنشاط كبير ، ان عالمهم الروحي يعوزه الاستقرار . انهم يعيشون في جو من الريبة ، لان البشر لم يعودوا يعرفون كيف يفتح الواحد منهم صدره للآخر ، وهم منعزلون نهائيا . ان الانسان لا يستطيع ان يفهم اخاه الانسان . فبينهما يرتفع جدار ، لا سبيل الى تخطيه ، من جهل الواحد للآخر . فهيرود لا يشق بزوجه « ماريان » (في مسرحية « هيرود وماريان ») ، ولهذا فهو ، عندما يسافر

الى روما ، يحكم عليها بأن تعدم فيما لو مات هو نفسه ، لانه لا يريد ان يترك لها فرصة لتحب رجلا آخر ، بعد موته . وهو يخفي خطته هذه عن ماريان ، وبذلك يسيء الى كرامتها ، لانها تحبه ، وهي مستعدة لتضحية نفسها في سبيل هذا الحب المشترك . والجهل المأسوي يقود البطلين الى حتفهما . هذا الجهل المأسوي وهذا الارتباب المشؤوم بين الناس انما هما التعبير عن الفوضى والتنافر السائدين في الحياة . ويظهر هذا الشعور بقوة في ال « نيبيلنجن » . فشخصيات المأساة : ماجن وغونتر وايتزل وسيبلمان ، وغيرهم يسحقهم حقد كريمهيلد الهائل ، الذي يعمد ، بغية الانتقام ، الى دفع جميع ، الذين اشتركوا في مقتل « سيففريد » ، الى معركة دامية مميتة . وعشقه المتضخم هو نفسه خاضع للحب المشؤوم الذي تحمله بروفهيلد لسيففريد ، ذلك الحب الذي يدفع الابطال ، التسمين بروح الفروسية ، الى الموت ، وهو نتيجة مترتبة على الجهل ، لان برونهيلد ، بعد ان عذبت ، فقدت القدرة على التنبؤ ، تلك القدرة التي تتميز بها « الفالكيريات » (نسبة الى فالكيري ، وهي آلهة من مرتبة دنيا في الاساطير السكندنافية ، والفالكيريات هن رسولات « اودين » الاله الاكبر ، ومهمتهن صب الجعة ونبيد العسل للابطال الذين قتلوا في المعارك ، وهن يجسدن فضائل هؤلاء الابطال - المترجم) ، ولم تستطع التكهن بالنهاية الرهيبة للرجل الذي تحبه . وقد تركزت مأسوات « هيبيل » التالية حول المصير ، والاهتمام الذي وجهه الى اهواء وآلام الفرد المنسلخ عن البيئة الاجتماعية ، وجعلها تخرج من نطاق الواقعية . وانقطاع العالم الداخلي للانسان عن العالم الواقعي ابرز في نتاج « ريتشارد فاغنر » . فالعنصر الغنائي الذي ظهر فجأة في اعماله نقلها من اطار العمل الملحمي الذي كان من المفروض ان تسلكه حسب تصميم المؤلف ، الى نظام الدراسات الغنائية . ان فاغنر بادخاله النبض الداخلي للحياة ، وتدققها الذي لا ينقطع عبر الانفعالات والاحاسيس الانسانية ، قد حول التناقضات والصراع الاجتماعي في العالم الموضوعي الى التناقضات والصراع التي تدور في العالم الداخلي ، العالم الروحي للانسان . فقد كتب الى « مالفيدا ميزنبرغ » يقول : « انني لا ارى الجمهور ، بل ارى افرادا » (١) ، وراح يصف المصائر الفاجعة للأفراد ، وموضوعات انفعالاتهم ، وسيطرة الحب المنهكة ، والقوة المغناطيسية للعاطفة . ان نفس ايقاعات موسيقاه ، وتحركها الشديد ، وتضخمها لها بصورة متواصلة ، كانت كلها تعبر عن صراع الاهواء في النفس الانسانية ، والآلام التي يكابدها الانسان ، والقوة السحرية لمفريات الحب ، التي تقود تريستان وايزولد ، الهولندي الطائر دسنتسا ، سيففريد وبرونهيلد ، لا الى السعادة بل الى الموت . وعندما صوّر فاغنر ، الذي يفهم العالم على أنه « اتفاق متنافر » ، في رباعيته ، « حلقة النيبيلنجن » ، موت سيففريد المقدم ،

(١) ريتشارد فاغنر ، رسائل ومفكرات موجهة الى اصدقائه ، ١٩١١ ، ج ١ ، ص ٥٣ (طبعة روسية)

رجل المستقبل ذاك ، الذي نرجوه وننتظره كلنا ، والذي لا نستطيع ان نخلقه ، ولكنه سينبثق من موتنا (١) » ، كان يفترض - ليس بغير حق - أن الخاتمة الفاجعة في عمله الفني الاساسي ذاك كانت تعكس أحد النزاعات الجوهرية في ذلك العصر . وتنطوي رباعية فاغنر ، مثلها مثل تراجيديات هيبيل ، على مركزين ، أو مصدرين يتطور العمل الفني انطلاقا منهما : الاول يختفي في دائرة العواطف ، والثاني يوجد في الحياة نفسها . ففي مواجهة شعر الحب وانسجام الحياة تقف فكرة الذهب ، وكل النزاع في الدراما الموسيقية الفاغنرية كان يعكس ، بشكل تواضعي أسطوري تجريدي ، النزاع الحقيقي بين الحاجات الروحية للانسان وامكاناته التقديرية ومطامحه التي الاتساع الوجودي والسعادة ، وبين المظهر المؤلم للحياة اليومية وتنافر العالم الذي يستعبد الانسان ولا يسمح له بتحقيق ذاته . هذه الفكرة ، التي كانت تكسب تصور « النيبيلنجن » سمات التشاؤم البطولي ، كانت تظهر ، بصفة أساسية ، في شخص « فوتان » الذي ، حسبما كتب فاغنر « ... يشبهنا حتى في أدق التفاصيل » (٢) . « ان مجموع فكرة عصرنا كلها » (٣) المنطوي ، حسب اقوال المؤلف ، في وجه « فوتان » ، مؤسف الى حد بعيد ، لان نتيجة تأملات هذا البطل لا تعدو كونها تصورا يجعل من الكائن ومن قيمه مملكة للاوهام والمظاهر ، ما دامت الرغبة الوحيدة ، هي « الرغبة في ما لا بد منه » . « انها تتعلم كيف تموت » ، بهذه الكلمات لخص فاغنر معنى ذلك العمل الفني الباذخ الذي ابدعه . « فحلقة النيبيلنجن » ، التي بداها اiban الاعوام الثورية كنشيد للبطل النير سيفغريد . ان « حلقة النيبيلنجن » تنتهي بموت الالهة ، بختام من الحزن والتشاؤم . وقد كتب فاغنر يقول : « ان المصاب الاكبر ليس في كون بنات « الراين » قد صددن « البريخ » . فقد كان هذا شيئا طبيعيا جدا بالنسبة اليهن . وما كان في استطاعة « البريخ » وحلقته ان يصيبا الالهة بأي اذى لو لم تكن هذه الالهة في طريق الفناء » (٤) . ان الشعور بافلاس مثل مرحلة الديمقراطية البرجوازية ، وادراك ان اجلها بات قريبا ، وتبني فكرة ان الجراة الثورية اضعف من ظروف الحياة ، كل هذه الاشياء تتخلل رباعية فاغنر ، وتقارب ما بين مفهوم العالم ، الذي يهيمن عليها ، ومفهوم عالم الانحطاط . ان الفن العظيم الذي اضفى به المؤلف الموسيقي سمة مميزة واقعية على الشخصيات ، على اقل تقدير في « المبتزون » ، يدوب في المبالغة الطبيعية الاتجاه للعنصر الجنسي الذي يسود في الانسان ، وفي الرمزية الباروكية التي تنسم بها آخر مؤلفاته . فالآراء

(١) ريتشارد فاغنر ، رسائل ومفكرات موجهة الى اصديقه ، ١١٩١ ، ج٢ ، ص ١٨١ (طبعة روسية)

(٢) نفس الموضوع .

(٣) نفس الموضوع .

(٤) ريتشارد فاغنر ، رسائل ومفكرات موجهة الى اصديقه ، ١٩١ ، ج٢ ، ص ١٧٩ (طبعة روسية)

السياسية المعبر عنها في هذه المؤلفات - كما في درامات هيبيل - كانت ذات طابع محافظ ، كما كانت ناشئة عن شك في امكانية تغيير العلاقات الاجتماعية القائمة مهما كانت حالة عدم الانسجام فيها .

هذا الاتجاه نحو تحليل العالم الداخلي للانسان يظهر كذلك في الفن القصصي . فالاهتمام بالحياة الروحية للانسان يبدأ هنا بالتقدم على العناية الموجهة الى دراسة علاقات الانسان بالبيئة . فقد كانت رواية « مدام بوفاري » لفلوبير قد اعتبرت كدراسة نفسية موسعة ، لا كلوحة للاخلاق ، او دراسة تحليلية للمجتمع ، كما كان الشأن بالنسبة الى الروايات الصادرة في العصر الكلاسيكي للواقعية النقدية . فقد كان فلوبير ، باعتباره الحياة البرجوازية اليومية بمثابة قوة روتينية تقضي على الانسان وتشل نشاطه ، وتعزل طموحه الى السعادة ، كان يكمل وصف الالام المعنوية لبرجوازية صغيرة ، تهبط بها الاكاذيب اسفل فاسفل ، بوصف العالم المبتدل الضيق الذي تدور فيه أحداث قصته . ولم يكن يتعد عن مبدأ الدراسة التحليلية للحياة ، الذي تتميز به الواقعية النقدية الكلاسيكية ، ولا عن طرق النمذجة التي اكتشفها الفن الواقعي . ان روايته تتميز بتكامل الطبع لدى أبطاله ، وروح المنطقية وغياب التسوية من اللوحة الاجتماعية المرسومة في الرواية . فشارل بوفاري ، طبيب القرية ، والصيدلي « هومي » شخصيتان نموذجيتان موصوفتان ، كباقى الشخصيات الضعيفة ، في تلك المدينة الريفية ، الى حد ما ، على طريقة الواقعية النقدية الكلاسيكية . الا انه من البديهي كذلك ان انقلابات المأساة الروحية التي تعانيها البطلة - انهيار اوهاهما الرومنطيقية ، وآلامها العاطفية ، والخوف السلي سببته فعلتها ، وتعاقب الحماسة العاطفية والحذر البرجوازي - تحل ، على الصعيد العاطفي وطبقا للمعنى الذي يعطيها اياه فلوبير ، محل وصف البيئة الثابتة التي جمدها وقسائها التزمت والترهات . على أن التحليل الدقيق لحالات « ايمّا » النفسية النافرة ، ولزاجها المتقلب ، والدراسة اليقظة لحياة عواطفها ، واشواقها الخفية ، والانفعالات التي تمزق قلبها . والتفتح الداخلي لكيانها ، كل هذا كان يبرز سمات جديدة للفن الواقعي لم تعرفها المرحلة السابقة . وهكذا فان ما خسره تصوير البيئة الاجتماعية عوضه فلوبير بمرونة التحليل النفسي وتنوعه .

واللسان المعبر عن المثل الاجتماعية في هذه البيئة هو الثرثار الليبرالي هومي ، الذي لا يفتأ يذكر ، بطريقة مؤثرة ، بالمبادئ « المقدسة » للثورة الفرنسية الكبرى ، التي يرى الكاتب انها تنحل في كل مكان . والذين أسهموا في مأساة « ايمّا بوفاري » وصاحبوها منعزل بعضهم عن بعض ، وكل منهم لا يعرف شيئاً مسن أمر الحالات النفسية التي تنتاب من حوله : فعالم « ايمّا » النفسي مغلق دون زوجها تماما ، كما هو مستغلق على عشاقها التافهين . وهي نفسها لا ترى الناس ، الذين يحيطون بها ،

كما هم ، في حقيقة أمرهم ، بل تراههم كما يصورهم لها خيالها . الواقع أن من الأمور الهامة ، التي تعالجها الرواية ، مسألة وحدة الإنسان في عالم حافل ، لا يكثر فيه الواحد لمصير الآخر ، وأهله منعزلون عن بعضهم عزلة لا يرجى معها أي تقارب فيما بينهم على الصعيد الروحي . هذه الناحية الجديدة على الواقعية انما دخلت تحت تأثير النمو المطرد لعملية الاستلاب .

ان فلوير ، بابراره الطابع المأسوي للحياة اليومية في العالم البرجوازي ، وابراره الحافظ ، من الناحية الروتينية ، لهذه المأساة العائلية ، التي جرت ضمن اطار العلاقات الانسانية الحميمة الخاصة دون ان يكون لها أي تأثير على الحياة الاجتماعية اللابالية وباعطائها صفة نموذجية ، ادخلها في اطار نظام مستقر من العلاقات الاجتماعية . ان فلوير لم يفهم المجتمع البرجوازي كمرحلة تاريخية من التطور الاجتماعي للانسانية ، بل كشرط غير كامل ولكنه ضروري للوجود الانساني ، كنظام شامل يطابق طبيعة الانسان الناقصة .

واذا كانت فكرة التطور شيئاً بديها بالنسبة الى المرحلة السابقة من الواقعية، فان تغير المجتمع والطبيعة الانسانية قد أصبح موضع شك بالنسبة الى فلوير والى عدد من كتاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر . فوجه « التقدمي » « هومي » يبدو كتفنيد حي لفكرة التقدم . لقد أحدث الاعتراف بثبات العلاقات الاجتماعية والعواطف الانسانية تبديلاً هاماً في طابع الواقعية في نهاية القرن . فقصة « مدام بوفاري » ، وقصة « حياة » لوباسان كانتا مشحونتين بعقلية نقدية اجتماعية عميقة . ولكن الشك في امكان تقويم الطبيعة الانسانية والمجتمع ، وهو من ميزات الواقعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كان يمنع أفضل ممثليها من رؤية اتجاهات المسيرة التاريخية بكل أبعادها في الرأية التاريخية الحقيقية . ذلك ان تحليل التناقضات الحية للتطور الاجتماعي بدأ يحل محله وصف ، او تصوير موضوعي لوقائع الحياة . فوجه الواقع ، عند فلوير ، مجزأ الى مشاهد مستقلة : هذه الخاصية النموذجية لطريقته القصصية تجد أفضل تعبير لها في « تجربة القديس انطوان » ، التي تنقسم حوادثها الى مشاهد صغيرة ومراحل . ان البناء الطريف لهذا الاثر المتأخر لفلوير يشهد ، يشهد ، دون أي شك ، بأن هناك تحللاً في الشكل الملحمي ، الذي لا يوجد العالم ، بالنسبة اليه ، الا في وحدة متحركة ، وكمول حي . فاذا كان نثر تولستوي ، كمثال شريط ، يبرز تدفق الحياة المستمر في جميع دقائقه ، ويعبر عن التطورات المتحركة التي تجري في نفس الانسان ، ويربطها بالعالم ضمن نطاق العالم نفسه ، فان الايقاع الداخلي للنثر الفلويري شيء مختلف تماماً . فهو شبيه بفانوس سحري ، ينقل مشاهد منفصلة من الحياة ، التي لا يعطي صورة عنها سوى مجموع هذه المشاهد . فصورة العالم في آثار فلوير مؤلفة من أجزاء منفصل

الواحد منها عن الآخر ، كمثل الفسيفساء المكونة من قطع ملونة مختلفة . ان أسلوب تمثيل الواقع على هذا النحو يخفي بين طياته تصورا يجعل من هذا العالم مبدا لا يتحرك ولا يوجد في حالة صيرورة . ولهذا يقسم فلوير الحركة نفسها . ففي رواية « سالامبو » ، التي يحكي فيها المؤلف ، بحرس جامع النار ، سمات حضارة قد زالت من الوجود ، ويدرس الحب القاسي ، السذي يحمله ماتو المتوحش لابنة القائد القرطاجي هاميلكار بارطا ، يدخل الكاتب ، دون ان بدري ، سمات جامدة في الفصول الديناميكية من القصة . « ... عندها ، ظهر الجيش القرطاجي من وراء التلال » .

« كان على الجناحين رجال مساندة مزودون بالمقاليع ، وبين الواحد والآخر بعض المسافة . وكان حرس « الفيلق » ، تحت شكائهم ذات الحراشف الذهبية ، يشكلون الخط الاول بخيولهم الضخمة ، العاطلة من الاعراف والوبر والاذان . والتي تحمل على جباهها قرنا من الفضة كما تشبه وحيد القرن . وبين السرايس ، سير شبان يعتمرون خوذا صغيرة ويحملون ، في كل يد ، مزارقا من الدردار يلوحون به ، وكانت الرماح الطويلة لفرقة الخيالة الثقيلة تتقدم في الصف الاخير . جميع هؤلاء التجار قد راكموا على اجسادهم اكبر كمية ممكنة من السلاح : فممنهم من كان يحمل . في الوقت نفسه ، حربة وبلمة ودبوسا وسيفين ، ومنهم من كانوا ، كمثل الشياهم ، مكسوين بنواتئ السهام ، واذرعتهم مبتعدة عن دروعهم المصنوعة من الصفائح القرنية او من صفيحة حديدية . واخيرا ظهرت شحنات الالات العالية : من « كارو باليستات » وعراصات ومجانق ، و « عقارب » ، تتمايل فوق عربات تجرها البغال ، او كدزيجات تجرها الثيران . وبينما كان الجيش يتقدم كان القواد يجرون ، لاهئين ، عن يمين وعن شمال ، لاصدار الاوامر وربط الخطوط والمحافظة على المسافات . وكان القداماء من هؤلاء القواد قد اقبلوا وعلى رؤوسهم خوذات ارجوانية اللون ، تتداخل سجانها الرائعة بين سيسور كونراناتهم . وكانت وجوههم المدهونة بالزنجفر تلمع تحت خوذاتهم الهائلة التي تعلوها تماثيل للالهة ... » (١) ، الخ . هذا الشعور بجمود الحياة كان يلبس كذلك آثار البارناسيين ، وخاصة نتاج « هيريديا » ، واللوحات الشعبية للريف الانجليزي ، الموصوفة في روايات « توماس هاردي » ، التي تبين كيف تدور ، في ركود الكائن ، مآسي بشر ضاعت آمالهم وأحلامهم بالسعادة ، وسحقهم الحاجة ، وكانوا ضحايا للعبة الصدفة وقوة القدر التي لا تغلب . ان « اوصاف » زولا ، وهي خاصية من خواص الجمالية الطبيعية ، جامدة هي الاخرى بطبيعتها ، فهي بالفعل تجمد حركة الحياة بدلا من ان تترجمها . بالنسبة الى تولستوي ، الذي خلق ، في عصر كانت فيه الروح الثورية تحقق بعض

(١) غوستاف فلوير « سالامبو » ، باريس ، ١٩١٠ ، (Dmccx) ، ص ١٢٧ .

المكاسب ، وفي جو متسم بقطع المبادئ الاجتماعية عن طريق الصراع الصريح بين التناقضات الاجتماعية ، لم يكن من الممكن ان تكون الحياة غير متحركة . « من جميع الجهات ، من امام ومن وراء أيضا ، كان يترامى الى السمع ضجيج هائل : فقد كانت العجلات تصر ، وكانت الصناديق الصغيرة والمجالح تهتز ، والخيول تقرع الارض بسنابكها ، والسياط تفرقع ، والجنود والضباط ووصفاؤهم يصيحون شائمين أو مشجعين . وعن كلا الجانبين كانت ترى ، دون انقطاع ، اما خيول نافقة ، واحيانا مسلوخة ، او عربات محطمة يجلس قربها بعض الجنود المعزولين ، مرتقبين ، او نهابون متوجهين الى القرى في جماعات او عائلتين منها ومعهم الدجاج والخرفان والحجن واكياس ملأى بالاسلاب . وكان الازدحام يزداد في الطريق الصاعدة والمنحدرة ، والضجيج لا ينقطع . وكان الجنود يرفعون قطع السلاح والعربات ، وهم يخوضون في الاوحال حتى الركب ، والضباط المكلفون بتنظيم المسيرة يروحون ويجيئون بين العجالات . (١) » كل شيء ليس سوى ضوضاء وأضواء وصدمات ، فالدهن والاذن والنظر تشترك جميعا في شهود تيار الحياة الذي يشق اللحمة . ان الشعور بالحياة اللامتحركة ، الذي يحدد نثر فلوبر ويميز الواقعية الغربية في اواخر القرن ، يدل على أن فلوبر لم يكن يدرك بوضوح حقيقة الايقاع في التاريخ ، وموسيقاه الدفين ، ومعنى التطورات في ضمير الكائن التاريخي . فبمهارة عظيمة اوضح فلوبر ، في « التربية العاطفية » ، التغيرات المفاجئة في الحب الرومنطيقي ، الخفي شيئا ما ، الذي يحمله « فريدريك مورو » لروجة تاجر اللوحات الحسنة ، « مدام آرنو » ذلك الحب الذي هو مضمون حياته الوحيد ، والفاقد الحيوية ، مع ذلك ، كباقي عواطفه . لقد كشف الكاتب ، وهاجم ، سواء الإوهام الرومنطيقية لدى بطله ، المعدم الارادة الذي ينساق بخضوع مع الاحداث ، او اوهام الليبرالية البرجوازية ، التي لم يكن فلوبر يستطيع احتمال دهماويتها الاجتماعية . وقد وجه انتقادا عنيفا الى أبناء المجتمع البرجوازي : امثال ذلك المفرور ، زوج « مدام آرنو » ، البرجوازي الصغير المحشو بالآراء المبتذلة ، ورجل الاعمال المحتال ، والمصرفي « دامبروز » ، الذي يفوقه جشعا ، والذي يمتاز بحيوية نادرة ، وقدرة على التكيف الاجتماعي . تراه كالصوان عندما تبدو له سلطة الملاك ثابتة الاركان لا تتزعزع . ولكن عندما يبدأ صرح المدينة الرأسمالية يترنح تحت ضربات الشعب الثائر وتكتسي باريس بالثأريس ، وعندما يشن العمال الهجوم على مبدا الملكية الخاصة « المقدسة » ، تراه وقد تلبس بلباس « صديق » الشعب وخادمه ، بل راح يشبه نفسه بالبروليتاريين . ولكن فلوبر يرى أن المصرفي « دامبروز » والشعب عدوان لا يمكن الا ان يدور بينهما صراع هدفه ، بالنسبة الى البرجوازية ، خنق الجماهير واخضاعها لسيطرتها .

(١) ل. تولستوي : « الحرب والسلام » ، دار نشر « فولغا » ، ج١ ، موسكو ١٩٧٠ ، ص ٢٢٨

ان البؤس الروحي للفئات الحاكمة ، وفقر اهتماماتها الثقافية والفكرية ، وكذلك خداع الاخلاق البرجوازية ، الذي يخفي وراءه « لا اخلاقية » وفجور الانسان البرجوازي ، كلها تثير الهزء والاحتقار عند فلوير . ومع هذا فان النقد الاجتماعي لا يحتل سوى المرتبة الثانية ، بينما تحتل المرتبة الاساسية الانفعالات الباهتة التي يعانها فريدريك ويتسم بها حبه الافلاطوني التعيس للتاجرة الحسناء . ان احداث الحياة الخاصة ، الحميمة ، للابطال مفصولة عن الحياة الواقعية ، وتؤلف مجموعة موازية لها ، مستقلة عنها . هذه الاحداث هي ، بالنسبة الى الكاتب ، اشد استرعاء للاهتمام واغنى مضمونا من احداث ثورة ١٨٤٨ ، التي كان يرى فيها فلوير فصلا من تلك الفصول التاريخية التي تستنفد نفسها عندما يخمد اللهب الثوري العابر ، لا نذيرا بما كان ينتظر العالم القائم على الملكية الخاصة . وليس واقع عدم الايمان بالثورة وبقوة الشعب الخلاقة مجرد صدفة من الصدف ، بل انه ، على العكس من ذلك ، جزء مسيطر من تصور فلوير للعالم . فقد وقف موقف التشكك من ثورة ١٨٤٨ ، ومن كومونة باريس ونشاط الاممية . ولم يكن موافقا على الاشتراكية كمنظريه ، كما انه لم يكن يعتقد بأن من الممكن بناء مجتمع اشتراكي . وكانت عداوته للجماهير الشعبية تتفق تماما مع الكره الشديد الذي كان يشعر به نحو البرجوازيين . تلك هي العقدة ، والسمة النموذجية ، في آن معا ، لموقف فلوير الاجتماعي ، وموقف الكثيرين من الواقعيين النقيدين . فقد كان يسعى النسي الوقوف موقفا متوسطا بين القوى الاجتماعية المتطاحنة ، ويعارض المثل الاجتماعية لكل من البرجوازية والشعب الثوري بقيم الفن والجمال وعبادة الشكل . فمن فلوير بالذات ينبثق الوهم الخاص باستقلال الفن عن الحياة الاجتماعية ، وارتفاع الفنان فوق الطبقات ، ذلك الوهم الذي ظل ملازما للواقعية النقدية حتى ايامنا هذه . ويتكون أساس هذا الوهم من تناقضات الوجدان الديمقراطي ، والمعادي للبرجوازية بالتالي ، والذي لا يتحول مع ذلك الى الثورية ، فهو قادر على نقد الواقع ولكنه فقد كل معنى لتغير التاريخ .

ان الاتجاه المعادي للبرجوازية واضح كل الوضوح في فن فلوير ، الا أن مادة البناء الوجودية التي يعالجها أضيق من مادة سابقه . فموقف التشكك فيما يتعلق بالافكار التقدمية للعصر ، وعدم الايمان بالمستقبل الاشتراكي للانسانية اوصلا فلوير ، كما اوصلا طائفة من معاصريه من الواقعيين النقيدين ، كابسن مثلا ، الى طريق فكري مسدود ، وعادا على وعيهم بالعجز في مواجهة التأثير الايدولوجي للانحطاط . ثم ان عبادة الشكل والشك في قدرة العقل والعلم ، ورفض فكرة التقدم الاجتماعي ، او فكرة التطور ، وهي اللامح التي ظهرت في الآثار المتأخرة لفلوير ، وخاصة في « بوفار وبيكوشيه » ، وقد أضعفت الأساس الواقعي لفنه ، واضفت عليه السمات الخاصة بمذهب الجمالية . ومظهر الازمة اشد بروزا في فن فلوير ، مما هو في فن

« موباسان » ، الذي أغنى فنّه التراث الواقعي باكتشافات فنية جليّة . بالنسبة الى هذا الكاتب الاخير ، الذي هو أعظم الواقعيين في الادب الغربي للنصف الثاني من القرن . أصبحت الحياة نفسها هي موضوع الدراسة والتحليل والتصوير . فقد كان ينظر الى الانسان والبيئة ، الى الطبع والظروف التي أوجدته ، ينظر اليها في علاقاتها وروابطها المشتركة الحقيقية . ويترك نشره مكانا واسعا لتدرجات الحياة ، التي يجعلها موباسان نموذجية ، معتمدا في ذلك على دراسة تحليلية للطبيعة الاجتماعية لسلوك عالم الفكر والعواطف ، وبالاختصار للصورة الفردية للانسان . فمن فلاحين الى جنود ، ومن موظفين مسمرين وراء شبابيك المعاملات الى موظفين غارقين في البيروقراطية ، الى أبناء البوهيمية البرجوازية ، ومن ملاك عقارات ، ونبلاء ريفيين ومزارعين أغنياء جشعين ، وبرجوازيين صغار عند يحصون كل فلس ويجعلون منه معيارا للفضيلة ، ومديري مطاعم ، وصاحبات او مستأجرات بيوت دعارة ، ورجال أعمال كبار ، ورجال مال ، وصحفيين وكهان قرى ، وبجارة ورهبان ، وتجار صغار وأطباء ، ومن حب سام السى حب وضع ، وصراع مصالح شرس ، وانحلال للمبادئ العائلية ، وفساد للعواطف ، وتفسخ للمجتمع البرجوازي ، ووطنية الشعب وقابلية شراء الدم عند البرجوازيين ، وحماقة النخبة الريفية ، والصراع الذي لا ينتهي من أجل الثروة ، والقسوة الوحشية للعلاقات الانسانية ، التي تقتل في الانسان كل حب وكل احترام نحو أخيه الانسان ، وكل حقيقة الحياة اليومية الصحيحة للعالم البرجوازي موجودة بكل تناقضاتها ونزاعاتها النموذجية الصادقة . لقد كان موباسان ، كسابقه من الكتاب الواقعيين ، يرى في صراع المصالح المادية القوة المحركة للأعمال الانسانية التي كان يدرك تماما طبيعتها الطبقيّة . فكان يبحث عن مصادر مأساة « جان » ، بطلّة « حياة » ، وعن مصادر نجاح « جورج دوروا » في الخصائص والظروف الموضوعية للمجتمع البرجوازي .

كان موباسان يفهم ان النظام البرجوازي ليس في مصلحة الكائن البشري ، فهو يقتل أفضل سجاياه الاخلاقية ، ويشوّهه ، ويحيله الى « بهيمة على اثنتين » تتجاوز فيها غريزة جمع المال مع غرائز مسيطرة أخرى من النوع المنحط . والمسألة الاساسية التي كانت تقلق باله وتملاه ياسا ، او الموضوع الجوهرى في نتاجه هو موضوع وحشية الانسان في ظل الرأسمالية . وفي اعداد هذا الموضوع يتوسع تام كان موباسان ينطلق من وقائع الحياة الموضوعية ، ويعممها ، محولا اياها الى مظاهر نموذجية للكائن الاجتماعى البشري في العالم القائم على الملكية الخاصة ، جاهلا منها نتائج ضارة ناشئة عن التقدم . لقد عرف موباسان ان يضع يده على احدى المشاكل الرئيسية للنمو الاجتماعى . فاذا كان التقدم ، في ظل الرأسمالية ، متسما بوتيرة ومستوى تطور رفيعين في حقل التقنية والعلوم ، فان جميع الرجال المتقدمين ، جميع

المفكرين ، الذين درسوا سير التقدم الاخلاقي في ظل الرأسمالية ، وخاصة في طورها الامبريالي ، مضطرون الى التنويه بالتناقض الجلي بين مكتسبات ومنجزات التقدم المادي ، من جهة ، وبين التأثير المدمر المفسد الذي يمارسه نظام العلاقات الرأسمالية ، بنموه ، على العالم الروحي والاخلاقي للانسان ، من الجهة الاخرى .

هناك هوة واسعة بين ظروف حياة الفئات التي لا تملك شيئاً والفئات المالكة ، كما أن هناك فرقاً في المستوى الثقافي بين الاغنياء والفقراء تعمل الفئات المملوكة على استبقائه عن قصد ، وهناك ظروف عمل قاسية مزهقة بدرجة لا يمكن تصورها ، تعانيها الفئات المنتجة للخيرات المادية ، ثم هناك عدم وجود الفراغ اللازم لهؤلاء من أجل التزود بالمعرفة ، وانعدام الرقابة على الاولاد ، والجنوحية ، والدعارة ، والادمان المزمين ، والمركة التنافسية المعقدة المحتومة التي تجفف الروح وتقسي القلوب ، والدعاية الدائمة للافكار المحافظة عن طريق الكنيسة والمدرسة والمسرح والصحف ومجلات الارصفة التي تتاجر بأحط الفرائز ، واثارة الخلافات القومية والعنصرية ، ونشر الروح العسكرية والوطنية الكاذبة ، وفساد الفئة الحاكمة للطبقة العاملة بنهب المستعمرات والمغالاة في استغلالها ، وتشويه وعي البروليتاريا بواسطة النظريات الانتهازية والرجعية القائلة « بانسجام الطبقات » و « المشاركة الطبقيّة » ، وفي ايامنا ، « بالرأسمالية الشعبية » ، والاضطهاد المذهل لمحبي الحرية ، ونظام ارباب وتخويف الجماهير الذي ابتدعه جهاز القمع التابع للجهات الحاكمة ، وجميع الظروف الموضوعية للحياة في العالم الرأسمالي القائم على مبدأ الملكية الخاصة والمدافع عنه بشراسة ، تولد وحشية الانسان ، والشروع المذهلة للحروب الاستعمارية ، والحرب الامبريالية ، وضراوة الفاشية ، والقمع الخالي من الرحمة الذي تواجه به الديمقراطيات البرجوازية اي معارضة من قبل الجماهير .

وقد بين موباسان أن عنصر التوحش الذي كان يهيمن على مجمل الحياة الاجتماعية ويتخلل العلاقات الانسانية هو اكبر خطر يهدد الكائن البشري . ووصف مظاهره العديدة التي تمس اشد العواطف الانسانية استساراً وخصوصية ، ومن ضمن الامثلة على ذلك الابوان الموسران اللذان يسلمان طفلهما ، الذي هو ثمرة الخطيئة ، لفلاحين ، فيحكمان بذلك عليه اما بالموت أو بحياة شبه حيوانية ، وعائلة قروية تقتل العجوز بالخوف لأنها أصبحت عبئاً عليها ، والاب الذي يصادف ، في بيت عمومي ، الابنة التي كان قد تخلص منها ، والاخ الذي يلتقي أخوته في نفس الظروف ، والبرجوازيون الذين يسلمون الاعداء فتاة هي ضحية للاخلاقية المجتمع . وتشتمل قصصه على المشاهدات التي اجراها على قسوة الحياة ، وتقدم امثالا ، من تدنيس العواطف الانسانية والشرف والكرامة ، هي مأس تحدث كل يوم . وقد درس الكاتب في قصصه ، قبل كل شيء ، العواقب الاخلاقية والنفسية الناشئة عن

شدود العلاقات الاجتماعية مركزا على تحليل اثرها في البنى النفسية للانسان ، وهي سمة مميزة للواقعية النقدية في اواخر القرن ، وللخواص الجديدة للوجدان الاجتماعي التي دخلت عليه مع نمو عملية الاستلاب التدريجية .

لقد كان موباسان يرى في المنفعة الشخصية أحد مصادر قسوة الانسان ، وكانت تبدو له قوة غريزة التملك مهيمنة لا يمكن التغلب عليها . وقد بدأ وعيه نفسه يتأثر بمدارج الازمة ، ومع الايام أصبح موباسان مقتنعا بأن أسباب الفساد الاجتماعي ناشئة في الاصل عن الطبيعة الانسانية نفسها ، ومتوقفة على نقائصها . فالطبع ، كمقولة اجتماعية ، أو كتعميم للخصائص الواقعية والموجودة موضوعيا في الحياة ، يبدأ بالتحلل في اقصيصه : والعناصر التي تؤلفه تدخل في التنافر مع بعضها . ويتراجع المبدأ الاجتماعي في الطبع أمام الخصائص البيولوجية ، الفطرية وبالتالي الثابتة ، في الانسان لمخلوق . وهكذا يصبح من المتعذر على موباسان نمذجة ابطاله ، ما دام المبدأ الاجتماعي ، في الطبيعة الانسانية التي يصورها ، يعلو عليه المبدأ البيولوجي ، بله الجنسي (« ايفيت » و « قوي كالموت ») . ان موباسان ، الذي يمتاز بحس عميق بالحياة ، وقدرة على الاجابة عن كسل الوقائع الجديدة التي كان يحملها اليها التاريخ ، يدرك بصورة مأسوية ومرضانية افتراق الناس ، الذي ادخله عليهم الزمن ، ادخله تقدم الاستلاب . وقد كانت قصته الشهيرة « توحّد » عبارة عن صرخة يأس صادرة عن الانسان ، الذي يتمنى الا يشكل غير وحدة مع البشر والعالم ، ولكنه مفصول عنهم بجدار من عدم التفاهم والحرمان والعجز عن ولوج العالم الروحي للآخرين . لقد عممت هذه القضية ظاهرة جديرة بالاهتمام ، وفصلت افكارها في آثار موباسان التالية ، وخاصة رواية « بيار وجان » .

لقد كان لدى موباسان فكرة واضحة عن التقدم الذي كان يفصل الانسان عن البيئة الاجتماعية ، عن عالم الاشياء والقيم المادية الذي خلقه . ان سيروية الاستلاب ، الذي لم تكن مصادره الاجتماعية - التاريخية تتجلى له بصورة واضحة ، قد انعكست في وعيه بشكل خادع ، الا ان الاحداث التي كانت مقترنة بها ، كان يعتبرها الكاتب سمة أساسية لتلك المرحلة الجديدة من التاريخ . في ذلك العهد بدأت تظهر التناقضات الحقيقية لطور الامبريالية . فانعكست السمات الجديدة للعصر في قصته : « من يعلم ؟ » ، التي تروي كيف أن الاشياء التي خلقها الانسان ، وهي عبيده الخرس ، تتمرد وتبدأ حياة مستقلة بعد ان خرجت من تحت اشراف البشر . ان الخوف من المستقبل الذي يشعر به الكاتب ، في مواجهة الجديد المجهول ، والذي يترادى من خلال السخرية ، الكثيبة نوعا ما ، في هذا الرمز الفلسفي ، يظهر من الوضوح في قصة « لوهورلا » الخيالية ، التي تعبر كذلك عن الشعور بلاحريّة الانسان المحروم ، وتوقع استعباد جديد تُعِدّه قوى التاريخ المجهولة للانسان ،

وهي تدخل بصورة مفاجئة في الحياة اليومية .

لقد حالت التناقضات الحقيقية لفكر موباسان الفني بين عقله النقدي وبين الخروج من أطر النظام الاجتماعي البرجوازي . ولم تتح له الطبيعة الديمقراطية لأفكاره الاجتماعية أن يرى القوى التي كانت تنضج داخل المجتمع القائم على الملكية الخاصة ، والتي في مقدورها أن تحرر الإنسان . فانهصار موباسان في أطر الايديولوجية الديمقراطية ، التي فقدت الشعور بتحولية الحياة ، قد حدد سلفا الازمة في آثاره المتأخرة التي يرى فيها الاساس الملحمي أقل صلابة، وفيها تستشعر التأثيرات الايديولوجية والاسلوبية الانحطاطية التي تقوض المنهج الواقعي للكاتب .

وفي قصص الواقعيين الانكليزي في أواخر القرن ، انتقل مركز الثقل كذلك الى تصوير الجانب النفسي الخاص من الحياة ، ولهذا بدأت الرواية النفسية والحميمية تحتل المركز الرئيسي في الادب الانكليزي . فعند جورج ايليوت ، الذي هو أكثر ارتباطا ، بصورة مباشرة ، بالتقليد الذي بداه ديكنز وثاكري ، تتزاوج فكرة الفساد الاخلاقي وتجدد الشخصية ، وفكرة سيطرة الانانية مع تصور تحليلي للبيئة الاجتماعية وتناقضاتها . ولكن هذه التناقضات قد بسطها الكاتب الى حد ما فلم يكن لها نصيب في التحليل الواسع الذي تميز به سابقوه . وقد حوّلت تناقضات البيئة بشكل رئيسي الى تعارض بين مضمون وجمال الطبيعة الانسانية وبين سطوة الذهب المجففة ، أي الثروة . فالحب الاناني لجمع المال يعزل الحائك « سيلاس مارنر » عن البشر : « فقد أجبره الذهب على النسج دون انقطاع ، وجعله يفقد الاحساس بجميع الاشياء أكثر فأكثر ، فيما خلا رتبة نوله وحركة مكوكه . (١) » والتعطش للثروة يقضي على « هيتي سوريل » ، بطلانة رواية « آدم بيد » ، ويفسد اخلاقيا أسرة « توليفر » (الطاحونة القائمة على نهر فلوس) ، ويودي بحياة « ماغي توليفر » ، ابنة صاحب الطاحون . وقد بين ايليوت ، وهو يدرس ، في « ميدمارتشن » ، انحلال العلاقات في الأسرة ، ذلك المعقل وذلك العماد للحياة البرجوازية الخاصة ، أن الانانية هي السبب الرئيسي لتفكك أسس العلاقات الانسانية . ولكن الانانية ، في رواياته ، تأخذ في فقدان صبغتها الطبقية لتصبح صفة سلبية للطبيعة الانسانية . وإذا كانت صفة أو سمة للطبع فمن الممكن القضاء عليها سواء بتربية الإنسان ، أو باعطاء المثل الاخلاقي . وهكذا تحل ، في روايات ايليوت ، محل المسالية الاجتماعية ، مسالية أخلاقية ، ويبرز امامنا الوهم بإمكان تغيير المجتمع عن طريق إعادة تربية أفراد تربية أخلاقية ، وهو وهم ما زال قائما في الواقعية النقدية حتى الآن . عند ايليوت يبرز هذا الوهم في ظروف عهد من عهود المجتمع الانكليزي متميز بشيء من الاستقرار وضيق في الصراعات الطبقية ، وكذلك تحت تأثير فكرة « انسجام

(١) جورج ايليوت : « سيلاس مارنر ، حائك رافلو » ، باريس ، جنيف ١٨٨١ ، ص ٢١٩ .

الطبقات » ، وهي فكرة مجدها الوضعيون ، الذين يشاطروهم الكاتب الانظار . بيد ان مشكلة تربية الانسان اخلاقيا ، كأداة للمعرفة وتغيير الحياة أو تبديل شكل الشخصية ، كانت تهم كذلك « جورج ميريديت » (تجربة ريتشارد فيفرييل) و « صموئيل بتلر » (كذلك يسير كل جسد) . فقد كانا يقرنان هذه المسألة بانتقاد شديد للاخلاق الرسمية للفئات الحاكمة ، وبالروتين الخانق للمبادئ العائلية البرجوازية المجافية للمتطلبات الحقيقية للطبيعة الانسانية السوية . كان ميريديت وبتلر يقفان موقفا انتقاديا من الديمقراطية البرجوازية التي كشفت لهما الحياة نفسها نواحيها السلبية ، ولكنهما كانا يتخذان ذات الموقف من افكار الاشتراكية ، لانهما كانا ، على أي حال ، ديمقراطيين راديكاليين ، ولان تقدمهما لم يكن مربوطا بدراسة قوانين وتناقضات الحياة الاجتماعية ، بل بدراسة التطورات والتناقضات التي كانت تهرض ضماير ابطالهما . فهما عندما كانا ينتقدان الناس الذين كانوا يحملون في نفوسهم نقائص وشر نظام الملكية الخاصة ، لم يكونا يريان أحيانا سوى هذه العيوب ، فاذا أدانا الانانية (في « الاناني » ، مثلا لميريديت) لم يدرسنا غير تأثيرها في طبيعة الانسان ، دون البحث عن الظروف الحقيقية التي أوجدتها . وفيما هما يحسنان تقنيات التحليل النفسي ، غاب عنهما التحليل الاجتماعي ، فلم يستطيعا أن يضعا أيديهما على جدلية التفاعلات بين الطبع والبيئة ، اذ اعتبرنا الانسان عالما مغلقا يتعايش مع الحياة التي تدور من حوله . وليس في هذا ما يدهش لان مسيرة الاستلاب كانت قد غيرت جميع دوائر الوعي . ولكن المدهش حقا هو قدرة كبار فناني نهاية القرن على الاحتفاظ بوفائهم للمنهج الواقعي في الوقت الذي كانت فيه ظروف الحياة الموضوعية نفسها تقاوم نموه ، وكانت الايديولوجية البرجوازية تضطهد الفن الواقعي ، لان الحقد ، الذي كانت تحمله البرجوازية للواقعية ، كان ، كما قال وابلد ، اشبه بالهيجان الذي يصيب كاليغان وهو يتأمل نفسه في المرآة .

في واقعية آخر القرن يظهر ، بوضوح تام ، ميل نحو فصل البطل عن البيئة ، والطبع عن الظروف التي هيمنت على تكوينه ، وهو ميل يهدم الكمول الملحمي في القصص ، ويقاوم المفهوم التركيبي للواقع بتناقضاته التاريخية الاساسية .

هذا الاتجاه ، الذي كان يعكس التغيرات الناشئة في الضمير الاجتماعي تحت تأثير سيرورة الاستلاب ، كان يعيش جنبا الى جنب مع اتجاه آخر نحو « انتاشية » البيئة كان ينكشف الى الحد الاقصى في الطبعية ، وهي طريق للخلق معادية للواقعية ، انتشرت في النصف الثاني من القرن .

وكانت الطبعية تطمح الى نقل حقيقة الحياة ، كما تدعي ، بطريقة ملائمة ، وتضع في أساس جماليتها استلاحة التصور . ورغم اعلان الطبعية اخلاصها للواقع ، وموضوعية تصويرها له ، مع بذل الجهد لنقل الحياة كما هي ، فقد أثبتت عجزها

عن دراستها دراسة تحليلية . ذلك انها كانت تصفها وتصنفها على طريقة الوضعية ، التي كانت تشكل أساسها الفلسفي ، ولكنها لم تكن قادرة على توضيح تناقضاتها وابرار حركتها الحقيقية ، لان الطبيعية والوضعية ، كليهما ، كانتا متسمتين بالطابع الميتافيزيقي ، اللاجدلي ، للفكر البرجوازي . والطبيعة تقلد الواقعية ، ولكنها تفترق عنها لا بخلوها من التحليل الاجتماعي وبعجزها عن النمذجة وحسب ، بل وكذلك من حيث انها تضع على نفس المستوى أحداثا من الواقع ليس لمضمونها الموضوعي نفس القيمة . واذا كان المنهج الواقعي يسمح للفنان بأن يستخرج من الحياة أو من طبع ما سماته الغالبة ، وبناء على ذلك ، يفهم ويصور اتجاهها نحو التطور بشكل صحيح ، فالطبعي غير قادر على أن يجعل من الحياة مقولة في حالة تطور ، في حالة حركة . ثم ان المنهج الطبعي يلج الواقعية كذلك ، مما يؤدي دوما الى اضعاف وتشويه التحليل الاجتماعي للوقائع الوجودية . ان الطبيعية ، التي ادخلها الى الادب اميل زولا ، بوصفها نظاما جماليا مستقلا ، قد اصبحت عتيقة ، الا ان بعض ملامحها قد احتفظت بحيويتها ، كمنهج ، حتى هذه الايام ، وهي بدخولها الى الفن الواقعي تفسده .

كانت الطبيعية ، في نظر اميل زولا ، هي الوسيلة الوحيدة التي تتيح المعرفة الامينة والتصوير التحليلي للحياة ، وكانت فوق هذا متفقة مع آرائه الفلسفية الوضعية . فقد شعر ، ككثير غيره من مفكري وفناني النصف الثاني من القرن ، بالهوة التي تفصل الذات العارفة عن الموضوع المطلوبة معرفته ، أي الحياة ، وهي هوة حفرتها سيرورة الاستلاب ، وبينما كان ممثلو الانحطاط يحاولون ان يتخطوا هذه الهوة بواسطة الحداث ، فقد سعى زولا الى ذلك بواسطة الوقائع الموضوعية ، بواسطة مجموعة كبيرة من الوقائع المستقاة من الكتب والصحف والبيانات القضائية والاحصائية ، وكذلك من المعاينة المباشرة . وقد كتب اناتول فرانس ، واصفا منهج زولا الطبعي بمعارضة شديدة ، فقال : « ان أغرب شيء هو هذه الكوة الصغيرة ، الكوة المضلعة التي تربه الأشياء متعددة ، كما لو كان ينظر اليها من خلال زمردة منحوتة . (١) » في الواقع ان الوصف يحتل عند زولا مكانة عظيمة ، وهو أشبه بقطع الأجر التي من شأنها ان تعينه على بناء نثره . هذه الاوصاف ، كوصف محل تجاري في « من أجل سعادة السيدات » ، او وصف الاجبان في « بطن باريس » ، غالبا ما تعيق تسلسل الاحداث وتشحن القصص بتفاصيل لا لزوم لها . ولكن هذه التفاصيل كانت ، في نظر زولا ، وسيلة لمعرفة العالم ، فكان يبذل الجهد في التعبير ، من خلالها ، عن المضمون الواقعي للحياة ، وسمات الحياة اليومية ، والوقائع والاحداث الجارية التي تفسر حركة المجتمع ، الذي كان يريد أن يكون ، وقد اصبحت

(١) اناتول فرانس : « الحياة الادبية ، المجموعة الاولى » باريس كهان ليلي ، ص ٢٢٩ .

بالفعل ، مؤرخه وعالمه الاجتماعي . وقد كان الكاتب ، في اثناء تشريحه للمجتمع البرجوازي ، يمزج غالبا ، في تحليله وتصويره للانسان ، علم الحياة بعلم الاجتماع ، الامر كان يتوافق مع عقلية ذلك العهد . وكانت الوضعية ، بتقديرها للواقعة وبمنهجها الوصفي التصنيفي ، تعتمد على المنجزات العملية للعلوم الطبيعية ، حيث الافكار الاولية كانت ذات قوة خاصة ، وعلى الاخص فيما يتعلق بعلم النفس . وكان يخيل الى كثير من علماء ومفكري النصف الثاني من القرن ، ممن أصبحوا تلقائيا في مواقع مادية وكانوا تحت تأثير الوضعية ، ان المجهر والمبضع يستطيعان ان يكشفوا عن اسرار المادة الحية والسلوك الاجتماعي للانسان على حد سواء . هذا الاتجاه نحو تفسير أفعال الانسان بما ورثه من الاشياء او بمزاجه ، كان أيضا هو اتجاه زولا ، وهذه الصورة التخيلية الجامدة كانت في أساس نظرياته الطبيعية ، ومشروع آل « روغون - ماكار » ، وهو سلسلة روائية كان ينوي أن يسرد فيها التاريخ البيولوجي لاسرتين « هما ، فيزيولوجيا ، التعاقب البطيء للحوادث العصبية والدموية التي تظهر في سلالة من السلالات ... » (١) ، ولكنه روى ، في الواقع ، التاريخ الاجتماعي للامبراطورية الثانية ، الذي يشمل المرحلة ، التي ازدهر فيها التنافس الحر ، وبداية عصر الامبريالية . ولم يكن مؤلفه هذا ان يجد له مكانا بين المبادئ العقيدة لعلم الجمال الطبيعي ، ورغم كموله العضوي ، بدا وكأنه ساحة حرب تتجابه فيها اتجاهات واساليب تصوير الحياة الطبيعية والواقعية ، وتتعايش ويحطم بعضها بعضا . وصراعها هذا كان يعكس التناقضات العميقة في تصورهِ للعالم ، الذي يشتمل ، في دوره ، على التناقضات الحقيقية للضمير الاجتماعي .

ان رغبة زولا في اخذ الحياة الاجتماعية لمرحلة تاريخية كاملة بصورة تركيبية وتوضيح واستيعاب التدرجات التي تحدد سمات وخصائص هذه المرحلة قد قاده الى توسيع الفكرة الاساسية وادخال أحداث جديدة من الواقع لم تكن داخلية من قبل في نطاق التصور . وقد عرف ، بفضل نفاذ بصره كفنان ، أن يأخذ أشياء كثيرة . عرف ان يرى بداية ازدهار البرجوازية بعد سحق ثورة ١٨٤٨ ، وتمركز حياتها الاجتماعية ، وتضافر الدولة والمؤسسات الديمقراطية على تلبية حاجاتها (« ثروة آل روغون ») ، و « حصة الكلاب » و « فتح بلاستون » و « سعادة اوجين روغون » . لقد أصبح المال والكسب ، في العالم البرجوازي المريح - بلا عقاب - مرادفين لشعاري الازدهار والسلام الاجتماعي ، أصبحت ميزان النجاح الشخصي ، والاساس الحقيقي للفضيلة والقوة الكامنة للاخلاق الرسمية . وعرف أن يرى كيف أن البرجوازيين قد عقدوا بين بعضهم حلفا مسلحا ضد الشعب . ان وحدة الوجدان الطبقي هذه تميز كذلك الاوليفارشية المالية التي تقف بجانب السلطة ، كما تميز ابناء البرجوازية

(١) أ. زولا : « ثروة آل روغون » ، باديس ١٩٥٥ ، ص ١ .

الذين يديرون محلات البقالة وغيرها من المتاجر . ولا يختلف اشخاص « حصة الكلاب » ، الذين هم من عاقدي الصفقات المالية المربية وموظفي الدولة والاغنياء وكبراء هذا العالم البرجوازي، في أي شيء ، من حيث طبيعة ايدولوجيتهم المحافظة، عن شخصيات « بطن باريس » ، وهم من التجار المهرة في التخطيط ، والصخابين الذين يبغيضون من اعماق كيانهم جميع الذين « يزعمون أسس » حياتهم الرخية . وكان زولا يراقب ظهور نموذج جديد من رجال المال ، في عالم الاعمال ، وارتباط الرأسمال المالي بجهاز الدولة عن طريق مجموعة كبيرة من المصالح والصلات التي هي غير منظورة ولكنها مادية تماما . كان ذلك سمة جديدة في عصره ، كما كان جديدا وجه « أريستيد سكار » ، الذي يجسد هذا النموذج . لقد كان « سكار » ، وزميله ، الاصغر منه سنا والاوفر حظا ، « كوبرود » ، بطل « ثلاثية الرغبة » « لدرايزر » ، وبطل رواية « اليوم المشتعل » اللندنية ، يجسدان مبدا تنظيم ومبادرة الرأسمال المالي . ان أعمال « سكار » ، المبنية على المخاطرة والرامية الى جذب مدخرات طائفة كبيرة من صفار المدخرين ، هي ثمرة مبادرته الشخصية . في الصورة التي يقدمها زولا لم تكن الرأسمالية قد اتخذت بعد الشكل اللاشخصي ، الذي تظهر به عند « نوريس » او « فرشوفن » اللذين يصفانها وهي في طور التروتستان . ولكن الى جانب « سكار » ينتصب مصرفه ، كقوة مستقلة ، وهو مبدا لا شخصي يسيطر على عامة الناس ويؤثر في الحياة بقسوة كقسوة القدر ، لان ما يصيبه مصرف « سكار » العالمي من نجاح او فشل انما يحدد الوضع المادي للمودعين ويوصلهم في النهاية الى الخراب . وقد رأى زولا كذلك ان تنامي القوة المالية للمجتمع الرأسمالي يرافقه تنام في قوته الصناعية : فالحقول ، التي كانت في الماضي هادئة كل الهدوء ، أصبحت الآن مغطاة بالغبار والدخان الكثيف المتصاعد من مصانع التعدين ، وباتت تغطي البلاد شبكة واسعة من خطوط السكك الحديدية . لقد كان مستوى التقدم ووتأثره تفرض نفسها على الكاتب مضغفة روح النقد في نتاجه ، وتضع في نفسه املا وهميا ان لا بد لقوى التقدم السليمة ، التي لم يكن يستطيع ان يحددها مع ذلك بوضوح ، ان تقود البشرية ، في نهاية المطاف ، على الطريق الحقيقية للازدهار والسعادة . ولكن لم يكن يخفى على نظره ، في نفس الوقت ، تفسخ البرجوازية وانحلال الاخلاق المدهل ، وفساد الآداب العامة (« سل القطاف » و « نانا ») ، والحركة الخطرة ، التي كانت تقود الامبراطورية الثانية نحو الافلاس ، والتي وصفها في « النكبة » .

وقد عرف « زولا » كذلك ان يلحظ الروابط بين الناس كانت تتسع وتتعزز مع تطور المجتمع البرجوازي ، وان القوى المؤثرة في المجتمع لم تكن تفرق فقط بل كانت تجمع الناس بمختلف الاشكال ، سواء على صعيد وحدة المصالح الطبقيّة او وحدة

المصالح المادية أو كذلك على صعيد المشاركة في العمل أو المصائب . ويبدو كأن زولا يدوب الكائن البشري في البيئة التي تجر الإنسان معها في أي تحرك لها . وهكذا تظهر في مؤلفاته صور جماعية تشير إلى عواطف وحركات الجموع البشرية : مثال ذلك مسيرة الشائرين الأبطال الملهمين في « ثروة آل روغون » ، والغضبة العارمة لجمهور العمال في « جيرمينال » ، والقوات المرعوبة والمرتبكة في « النكبة » ، وجمهرة المتعطشين للكسب في البورصة ، في رواية « المال » ، الخ . في الواقع أن « زولا » قد عرف أن يرى سمات جديدة كثيرة في المضمون التاريخي للحياة الاجتماعية في النصف الثاني من القرن ، ولكن طبيعة منهجه الإبداعي نفسها دفعته ، في الغالب ، إلى وصف عمليات التدرج هذه بدل الكشف ، بطريقة تحليلية ، عن تناقضاتها ، وكذلك عن العلاقات المشتركة بين الإنسان والبيئة . ورغم اعتراف زولا بتحولية التاريخ ، وخاصة التطور فيه ، فقد أطرى مع ذلك ثبات الطبيعة البشرية ، والطابع الجامد للإنسان بحسبانه كائنا بيولوجيا تمنعه الوراثة من الإفلات من سيطرة البيئة ومن ممارسة تأثيره عليها بغية تغييرها . وقد أضفى زولا ، في الغالب على تأثير البيئة والوراثة طابعا حتميا : مثال ذلك أن الكحوليين بالوراثة ، « جرفيز كوبو » وابنته « نانا » سائران حتما إلى حتفهما . والقدر الذي يسم بميسمه « جرفيز » ، المولود وسط بروليتاريين فقراء أميين بأسين ، وارد كذلك في « الصراعة » ، ومثله شهوة القتل الجنونية التي تميز « جان لانتييه » في « الوحش البشري » ، والانحرافات العديدة في أخلاق وطبيعة جميع أفراد الأسرة في « آل روغون - مكار » . أن زولا لم يفعل في الغالب ، وهو يصف هذا التدرج الاجتماعي أو ذاك ، أكثر من توضيحهما بمصير وأعمال أبطاله ، غير أنه لم ينجح في الربط بين الواحد والآخر في وحدة عضوية ، وتلك سمة نموذجية من سمات الطبيعة . ولما كان قد فقد كل حس تاريخي في تفكيره ، فقد أحل ، محل السببية الاجتماعية للظواهر النفسية والاجتماعية ، سببية بيولوجية ، لها قيمة موضوعية مزعومة ، ولا تريد عن بث الغموض في ترابط الحوادث . الإنسان ، عند زولا ، أبعد من أن يكون معتبرا باستمرار « إنسانا تاريخيا » (Homo historicus) بل هو ، على العكس من ذلك ، غالبا ما يبدو كنتاج آلي للبيئة ، يحمل مفايدها وشوائبها كوصمة وكلعنة . وهكذا تراه يسكن في « الأرض » ، فلاحين بدائيين أجلافا عندا إلى حد التشويه « الكاريكاتوري » ، أو يجمع ، في « الصراعة » ، بروليتاريين مغلقين سممتهم الكحول وسخافة الحياة بصورة نهائية . ويتفكك ، عند زولا ، الشكل اللحمي للواقعية الكلاسيكية ، وتنضج مؤلفاته بالرمزية ، كما في مؤلفات « أبسن » الطبيعية (« الأرواح العائدة » و « روسمر شولم » و « سولينس البانسي » ، ومؤلفات « هوتمان » ، بصرف النظر عن آثار من هم أقل مستوى ، أمثال « هويسمان » و « هولز »

و « فيرغا » . كذلك كان من اثر الطبيعة ان ظهرت في نتاج « زولا » « حيونة للانسان » ، لانه عمد الى نسبة غرائز حيوانية مبالغ بها اليه، الى حد تدويب طبيعته في العنصر الجنسي مسلما اياه الى سيطرة شهوات لا رقابة للعقل عليها .

بيد ان الطابع الديمقراطي لرؤية زولا للعالم ولفاهيمه الاجتماعية قد اتاح للفنان ، وهو يدرس بتمعن مختلف مجالات الحياة في العالم القائم على الملكية ، ان يرى فيها النزاعات الاجتماعية ، ومنها التناقض الاساسي في الحضارة البرجوازية ، الا وهو التناقض بين العمل ورأس المال . على أنه لا بد من القول بأن الكاتب لم يستطع ان يقدر كل اهميته . ولكنه لم يكن بعيدا عما كانت تستشعره ، بغموض ، ايدولوجية النصف الثاني من القرن برمتها ، وهو ان في داخل المجتمع الرأسمالي ، ورغم تعزز المواقع السياسية للفئات الحاكمة ، تنمو قوة تشكل خطرا حقيقيا على كل نظام اللامعقات الاجتماعية القائمة على استغلال الانسان للانسان . ولهذا فان الرجعية ، التي أدركت هذا الخطر ، كانت تشجذ أسلحة سيطرتها الطبقيّة .

لقد اتحد الملاك الفرنسيون واشباههم الالمان ، واصحاب المعامل الانكليز والصناعيون الاميريكيون ، وجميع قوى الرأسمال ، ضد الطبقة العاملة . وقد بين « زولا » في « جيرمينال » ، وقبله في « الصراعة » ، بصدق لا هوادة فيه ، ظروف الحياة والعمل البالغة القسوة التي كان يعانيها البروليتاريون ، الذين نزل بهم نظام الاستغلال الى مستوى أشبه بمستوى الحيوانات . وفي الوقت نفسه عرف أن يرى في العمال بشرا لديهم حس رفيع بالانسانية والتعاون الاخوي اللذين يعزان على الفئات الحاكمة ، واعترف بحق البروليتاريين في التمرد ، وبين ، في روايته ، عنصر الاحتجاج ، او « طيف الثورة الاحمر » الذي يدفع الطبقة العاملة . ولكن « زولا » لم يرَ في حركتهم مبدءا واعيا ، والسبب في ذلك قائم في طبيعة آرائه الاجتماعية نفسها . ولم يتوصل الى فهم المفزى التاريخي « للكومونة » . وقد دفعه تعاطفه العميق الصادق مع الجماهير المضطهدة ، والبداهة التي كانت تبدو بها لعينيه ، « لا انسانية » و « لا عدالة » النظام البرجوازي ، السى طرح مستقبل الحضارة الرأسمالية على بساط البحث . لقد كان يدرك ان الشعب لن يترك نفسه مجرورا من انفه الى ما لا نهاية ، وان المستقبل ليس قاضرا على الصيغة الجامدة للتقدم البرجوازي . ولكن فيما هو يحاول رفع الحجاب عن المستقبل ، يقع ، في مؤلفاته التي تحمل تاريخ هذا القرن الذي نعيش فيه ، في طوباوية فيها مغالطة تاريخية ، اذ يرسم في « النتاج » (١٩٠١) لوحة انسجام الطبقات التي ستحل محل التناقضات الطبقيّة في المجتمع البرجوازي . وفكرة الاشتراكية التي توصل اليها في اواخر حياته مطعمة بالاصلاحية ، وهو أمر لا يدعو الى الدهش ، لان انتشار الاشتراكية في أوروبا الغربية ، ابان النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قد حدث على حساب طابعها

الثوري ، ولان الحركة العمالية كانت قد استنفدت طاقتها في النضال الاقتصادي والنقابي . ودخول الاصلاحية الى الاحزاب الاشتراكية قد جعلها غير خطيرة على الراسمالية ، وآية ذلك ان الفابيين الانكليز ، والاشتراكيين الفرنسيين والديمقراطيين الاجتماعيين الالمان قد ابتعدوا عمليا عن مبادئ الماركسية في النضال . فالمعركة كانت تدور ضمن اطار النظام البرلماني ، وتستخدم فيها الامكانيات القانونية طبقا للديمقراطية البرجوازية ، مما أدى ، في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين ، الى عودة الاوهام الديمقراطية البرجوازية الى الوجود ، سواء في الحركة العمالية او في الفكر الاجتماعي المتقدم . هذا الوهم لم يوفّر زولا . ولكن زولا كان عليما بالوجه الحقيقي للمجتمع الراسمالي ، وقد تعمق روح البرجوازي الى الحد الذي لا يمكن معه ان يرتاح ، ولو للحظة ، الى الحقيقة البرجوازية . فراح يعتبر الشعب بمثابة القوة التي في امكانها ان تقود الانسانية الى السعادة . الا ان هذه الفكرة ظلت عنده في طورها النظري ولم تتحقق في فنه ، وهذا هو شأن كثير من الفنانين الغربيين الكبار في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين . لقد كانت الجماهير الشعبية ، بما فيها البروليتاريا ، تثير لدى زولا العطف والشفقة : فحتى البروليتاريا الثائرة غير قادرة أن تبين هدف ومعنى نضالها ومعركتها . وعلى هذا الشكل صورها زولا ، في « جيرمينال » ، و « بيونستير بيورنسون » ، في مسرحية : « فوق القوى البشرية » ، وهوبتمان في « النساجين » . وفي الآثار الادبية الغريبة النادرة ، التي كانت تعالج مسألة مصائر البروليتاريا ووضعها ودورها التاريخي ، كان الوصف يشتمل على نفس العيب الموجود في « فتاة المدينة » لهاركينس ، حيث ، كما يقول انجلز « ... تبدو الطبقة العاملة كجمهور سلبي ، عاجز عن مساعدة نفسه ، وهو حتى لا يحاول ذلك . وجميع المحاولات الرامية لانتشاله من حالة البؤس المخبل تأتي من الخارج ، من فوق . (١) » وكان على الواقعية النقدية الغربية في القرن العشرين أن تبحث عن السبل التي توصلها الى الشعب ، وعن الافكار الاجتماعية التي من شأنها تغيير الحياة الاجتماعية .

ولقد تحققت العواطف والامال الشعبية ، بشكل ملموس الى ابعد حد ، على الصعيد الفني ، في الواقعية النقدية الروسية ، التي نمت في جو كانت تنهيا فيه اكبر ثورة عرفها العالم ، تلك الثورة التي ستقلب وجه الكرة .

ان القوة الاخلاقية للادب الروسي ، وانسانيته ، وحبه للشعب ، والجرأة التي يطرح بها المسائل المتعلقة مباشرة بحظوظ الانسان في المجتمع القائم على الملكية الخاصة قد جعلت منه بوتقة للعوي الشعبي ، وجعلت منه ، مع بداية التحول

(١) ل. ماركس وف. انجلز « عن الادب والفن » باريس ، « ايديسيون سوسيتال » ، ١٩٥٤ ،

الاشتراكي لروسيا بوتقة لادراك الذات بالنسبة الى الشعب .
والانتباه الشديد لعالم الانسان الداخلي هو السمة المميزة للواقعية النقدية في
النصف الثاني من القرن . ففي روايات دوستوفسكي ، التي ينيرها الشعاع الشاحب
للاضواء الليلية في المدينة الكبيرة ، ويشبعها الجو السخن الرطب في « زوايا »
بطرسبرج ، حيث تفور الشهوات ، وحيث تحترق القلوب النقية في نيران زيف
وقسوة الحياة ، وحيث الدناءة والشر البشريان يولدان الشك في امكان وجود سعادة
شاملة ، وحيث يتعايش الايمان الاعمى مع الكفر ، في روايات تبين كيف يندس بشدة
في الحياة الروسية عالم الفكر البرجوازي ، وترسم لوحة التناقضات المأسوية للتقدم
الاجتماعي ، كانت النفسية الانسانية خاضعة لتحليل لا هوادة فيه من حيث النفاذ .
لقد كان دوستوفسكي يدرس الوجوه المريضة المظلمة للضمير الانساني في مختلف
الاطوار الانفعالية ، ولم تكن الحالة السوية لنفسية البطل تهم الكاتب كثيرا ، لانها
كانت تبدو له غير درامية . وقد صور تصارع وتنازع مختلف نماذج علم النفس
الاجتماعي محددًا من خلاله البيئة والنزاعات التي تحتل وسط الحياة الاجتماعية .
البطل والبيئة ، عند دوستوفسكي ، لا يمكن الفصل بينهما عادة ، اذ يتوقف الواحد
منهما على الآخر ، وطباع شخصياته لها صبغة اجتماعية خاصة ، رغم ان الوجه
الاجتماعي للبطل لا يظهر الا عن طريق عالمه الروحي ، وسط صراع وتصادم حاجاته
الروحية ومصالحه مع حاجات ومصالح الاشخاص الآخرين ، وان كان الكاتب يرفض
تحديد البيئة بالدقائق الصغيرة . من اجل هذا كانت تعقيلية روايات دوستوفسكي
تحدد ، قبل البدء ، بنيتها الدرامية : فينمو سير الاحداث بتصادم وجهات النظر ،
وتحرك المحاورات الموضوع ، وتحدد الحالة النفسية للابطال الخاتمة او حبكة
الرواية . وكان دوستوفسكي يدرس مختلف اشكال الوعي المستلب والافكار التي
يولدها ، بما فيها فكرة الانسان الكامل ، عند راسكولنيكوف ، وفكرة « الانسان -
الآله » ، عند كيريكون ، و « الحلم الروتشييلدي » لاركادي دولفوركوف ، التي
تستلب كذلك الفرد . مثل هذه الافكار مرتبطة ، في نظر دوستوفسكي الذي هو على
صواب تام حول هذه النقطة ، بالفردانية البرجوازية ، وهي تحمل سمة اصلها
البرجوازي الواضح . ولكن دوستوفسكي ، بتصويره الاشكال القصوى للفردانية ،
وتشريحه لنفسية الانسان ، وتغلغله في اشد زوايا الوعي سرية ، كان ، كغيره من
واقعيي او اخر القرن النقيدين ، يضيف ، في الغالب ، على حياة ابطاله العقلية سمات
استقلال مؤقت كان يضعها فوق واقع الحياة . فسفيدريفايلوف ، وخاصة
« البارون الاخير » نيقولا ستافروغين ، الذي يحمل وجهه ، رغم طبيعته الشيطانية ،
مزيجا من التعبير الحزين والمضحك يجعله شبيها ببيتشورين (1) ، تتسم روحاهما

(1) بطل رواية لرمونتوف : « بطل من زماننا » (المترجم عن الروسية) .

بفساد حتمي ، واستسلام غير معقول للفرائز ، تتميز به ، على حد زعمه ، الطبيعة الانسانية . ان تصور الطبيعة الانسانية ، على هذا النحو ، كلعبة في يد قوى غامضة مجهولة غير معقولة ، ولتجَمُّع غرائز مفصولة عن الواقع ، غير خاضعة له ، وأغلبها منحط ومدمر ، هذا التصور ، الذي يظهر في نتاج دستوفسكي ، كان مرتبطا ، ارتباطا عضويا ، بالطابع المحافظ لتصوره للعالم ، وقد استخدمه الكاتب كحجة اضافية في نضاله ضد الافكار الثورية . ولكن دستوفسكي كان ، وهو يضع برنامجا الايجابي والمحافظ لتنظيم المجتمع ، ذلك البرنامج المؤلف من عقائد دينية ، كأساس للحياة في مجتمع ، وبمعارضته التقدم الرأسمالي وافكار الديمقراطيين الثوريين بهذا البرنامج ، كان يعتمد على صورة مؤمثلة للفلاح وللحياة الفلاحية . ان الفلاح « ماراي » ، الذي تؤثر انسانيته الرقيقة في الروس التائهين في الفجور ، المتعنفين في اللعنة ، والقسوة اللامتناهية لحياة بهيمية مليئة بالعنف ، وتدعوهم الى السلام وحب القريب ، هذا الفلاح كان يقبع ، دون ان يكون منظورا ، وراء انشاءات فلسفية معقدة في روايات دستوفسكي ، وراء تجريدات فكره العنيفة . وكانت فكرة الطابع الشعبي ، المشوهة بالافكار السياسية المحافظة ، تغذي المبدأ النقدي لنتاجه بقوة كاشفة للخداع ، وتعاطف بعيد مع المهانين والمضطهدين . ومع ما تشتمل عليه هذه الفكرة من تشويه ، فهي تبث الحياة في آثاره ، ونفس دعوة الكاتب للشعب ، بوصفه قوة من شأنها ان تحل جميع تناقضات العقل الانساني والتاريخ ، كانت تستجيب الى العقلية السائدة في ذلك الوقت ، لان الفن كان يشهد بروز فكرة ان الشعب هو محرك التقدم . هذه الفكرة كانت هي محور ملحمة « هوغو » الرومنسية ، « البؤساء » ، التي تمثل الشعب كعلاق ماض في تحرير نفسه . لقد كان الشعب يعارض بارادته ارادة الفئات الحاكمة ، وجهاز القمع ، الذي صنعتها هذه الاخيرة لحماية مصالحها الانانية .

لقد رأى « هوغو » الشعب وصوره متألا من ألوان الحرمان ، كاسب خبزه بعرق الجبين ، كما رآه وصوره وراء المتاريس ، يشق طريقه نحو المستقبل والسلاح في يده . ان ملحمة « هوغو » الرومنسية قد عكست ، على الصعيد التاريخي ، الوجه الموضوعي للتطور الاجتماعي : اي تنامي دور الجماهير الشعبية في الحياة الاجتماعية للمجتمع .

لقد عمم « هوغو » أخلاق ابطال ملحمنه ، وهو ملتزم بروح المنهج الرومنسي . فكل واحد من هؤلاء الابطال كان يشخص مبدأ يحو السمات الفردية الملموسة ، ويمنحها شمولية تجريدية . فجان فالجان تشخيص للخير والفضيلة ، وجافير تشخيص للتعصب في اداء الواجب ، وتيناردييه تشخيص للندالة والجبن . وتقوم المنازعات في « البؤساء » على مبدأ التناقض الرومنسي ، مبدأ الصراع بين اساسين

لا يمكن التوفيق بينهما : الا وهما الخير والشر ، والقسوة واللين ، الخ ... من اجل هذا وجدت الحقيقة الموضوعية للتاريخ ، عند هوغو ، تعبيرا لها غامضا ، بعض الشيء ، يضيف على « البؤساء » تخطيطية تنطوي على حماس ، وتشهد ، مع ذلك ، على عمق النزعة الديمقراطية لدى الكاتب .

وفي رواية « تيل ويلنسبفل » « لشارل دو كوستر » ، حيث يعتبر الشعب كمبدأ محرك للحياة والتاريخ ، يكتسب طبع ووجه الابطال كذلك معنى رمزيا يتجه نحو تشخيص هذه او تلك من سمات الروح الشعبية . لقد كان الطابع الملحمي لهذه الآثار العظيمة من الفن الغربي ، المترتب على طابعها الشعبي ، متسما بواقع ان الفكرة العامة التي ينبنى عليها العمل الفني ليست مجسدة بصورة فردية في أخلاق الشخصيات . اما عند دستوفسكي فالاشخاص « مقترّدون » جدا ، وكل واحد منهم له طبع مميز ، الى حد كبير ، يدرسه المؤلف بالدقة ويوضح ، بتفاصيل غريبة تبدو أحيانا وكأنها تخفي مسار الحياة الاشخصي ، تطوره الموضوعي الذي تؤلف تناقضاته أساس الصدمات النفسية التي تمزق روح الابطال . ان الحافز الموضوعي للاحداث ، الذي يخفيه لهيب الاهواء الفردية والانفعالات المعقدة التي تهرز الابطال ، يؤلف جوهر الملحمة عند دستوفسكي . ولكن العام والخاص فيها غير متوازنين : ذلك ان الخاص ، واللاعادي - الوهمي (اذ ان جريمة راسكو لنيكوف ، او قتل كارامازوف العجوز ، او مأساة ناستاسيا فيليبوفنا ، رغم كل « لا - عاديته » ، ظواهر نموذجية لمجتمع الطبقات) يبدو ان كانهما يلتهما المضمون الاساسي والتاريخي في مؤلفاته . « ان واقعية دستوفسكي النفسية » لم تكن ممكنة التطبيق في كل مكان : فشعريته مكيفة من اجل التحليل والابراز الفنيين لخصائص علم النفس الاجتماعي اكثر منها لتحليل وتصوير الحياة اليومية للجماهير الشعبية ، والمنازعات الاجتماعية الحقيقية التي كانت تشكل اساسها . ان تمام الحياة الشعبية قد أبرزه تولستوي في نتاجه الذي يتوازن فيه العنصر الملحمي للواقعية مع المضمون النفسي - الفردي للبطل ولبينة عمله الوجودية التاريخية ، وهي بيئة مرسومة بكل مظهرها المحسوس . لقد كان الطابع الملحمي لواقعية تولستوي ينبع من الطابع الشعبي لفنه ، لان الكاتب - حسب تعريف لينين « ... قد عرف كيف يصور ، بقوة مذهشة ، عقلية الجماهير الواسعة ، المضطهدة من قبل النظام الراهن ، ويصف وضعها ، ويعبر عن شعور الاستنكار والغضب التلقائي لديها (١) » .

ان مؤلفات تولستوي ، التي تعكس ضمير الطبقة الفلاحية الابوية ، ابان انفصام العلاقات الاجتماعية ، في عهد الثورة الديمقراطية البرجوازية ، التي سرعان ما تحولت الى ثورة اشتراكية ، تعبر ، بصورة مباشرة ، عن عقلية وأفكار الجماهير الشعبية

(١) ف. لينين - المؤلفات - باريس - موسكو ، ج١٦ ، ص ٢٤١ .

الواسعة ، الشيء الذي كان جديدا على فن القرن التاسع عشر . وقد أسهم الطابع الشعبي لنتاج تولستوي في تعزيز الطابع الملحمي للواقعية ، وهو سمة هذا المنهج الأساسية ، التي كان الفن الواقعي الغربي ، للنصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قد بدأ يفقدها .

وقد لفت « توماس مان » النظر الى العنصر الملحمي الذي يسيطر على نشر تولستوي ، فكتب يقول : « أريد أن اتحدث عن العنصر الهوميروسي في الفن القصصي ، القديم قدم العالم ، المرتبط ارتباطا وثيقا بالطبيعة ، بكل عظمتها الساذجة ، بمظهرها الجسماني والموضوعي ، أريد أن اتحدث عن مبدأ سليم خالد ، عن الواقعية . (٢) »

ان مجرى الحياة الموضوعي ، وتيارها العنيد هما كذلك مجال هام للتصوير ، بالنسبة الى تولستوي . فالمنازعات التاريخية التي تهر وتغير مصير الشعوب ، والاصطدامات الهائلة بين مجموعات ضخمة من البشر ، وحياة الفرد الخاصة ومظهرها الدرامي ، ورياء الاخلاق الرسمية للفتات الحاكمة ، والكنيسة ، والجيش والدولة ، كلها قد فحصها نظره الثاقب ، وكانت اذنه تتلقى كافة نداءات العالم . ان الهام والثانوي ، وسحر ليلة خافتة الاضواء ، والشعور الذي يلبس المرء امام عمل متقن ، والتفاصيل الدقيقة في حياة الفلاحين ، والوان الحقول وروائحها العطرة في الصيف ، والزمجرة الانسانية للمعارك ، وضجيج قاعة من قاعات المجتمع الراقي ، وصوت التقصف الذي ينذر بالانهيارات ، واصوات المساجين الذين يقادون الى منافهم ، كل هذا يدوب عنده في لوحة وحيدة للعالم ، تتصل بالنفس الملحمي . لقد كانت القوة المبدعة العظيمة للحياة تشكل مجموع عباراته الرائعة النغم ، رغم ثقلها وخشونتها الخارجية ، وكانت تكسب صورة شفافية لا سابق لها ، وتجعل لها حجما واستلاحة . وكما نقل تولستوي الوجه الملحمي الموضوعي للكائن مستكنها أسراره ، عرف كذلك كيف يصور ، بنفس الوضوح ، حياة الانسان الروحية . فتحليل النفسية الانسانية من جميع وجوها ، وابرار ذائرها وفوارقها الدقيقة ، وتناقضاتها الحقيقية ، وحركاتها الخفية عن الابصار ، العvisية على التعبير ، ونقل التدرجات الوجودية الموضوعية ، بتمامها ، في الوقت نفسه ، تلك هي طرافة الملحمة التولستوية ، وهي طرافة منبثقة عن الطابع الشعبي لفنه . وفي الوقت الذي كان يصف فيه ، كمؤلف ملاحم حقيقي ، حياة البشر « الطئانة » ، لم يكن يذيب الفرد في الكائن : فشخصية ابطاله تشتمل على قيمة ذاتية ، وتبدي كعالم مغلق ، ومع ذلك ، يمر عبره تيار الحياة ، الذي لا ينضب ، ويجمع مختلف جزئيات التاريخ ، التي هي الافراد المنعزلون ، في كل واحد يحمل اسم مجتمع . ويرى تولستوي مجموعا من

(٢) توماس مان ، المؤلفات - غوسليتزدا - موسكو ١٩٦١ ، ج ١ ، ص ٢٥٤ .

الشخصيات ممن يبدعون بعملهم خيرات الحياة ، في الكتلة التي لا عداد لها من البشر ، في من يناضلون ويقضون في الحروب ، ضحايا لارادة الحاكمين ، ومن يحنون الظهور في الكور او الحقول ، ومن يبذلون ويحصلون ويستخرجون الفحم ، ويشيدون المعامل والقصور ، في ملايين الشغيلة المظلومين المفضوشين المنهوبين المرهقين بعمل يفوق طاقة البشر . ومصالح ايفان وبطرس وماريا ، وارادتهم ورغباتهم وعواطفهم وافكارهم وآمالهم تشكل رغبات وارادة وآمال وافكار هذه القوة التاريخية التي تدمى بالشعب . ولا يمكن فهم هذه القوة ما لم يفهم الجوهر الروحي والاخلاقي لكل فرد ينتمي الى الشعب . من اجل هذا كان من المستحيل ، في نظير تولستوي ، دراسة وتحليل وتصوير المجتمع ، دون دراسة الحياة النفسية للفرد ، لان فئاته المختلفة ، لان الاغنياء والمتملكين ، والثقافة والفن ، والقدرة والعنف ، وفكرة الخير والشر ، والدين والدولة ، وكل ما يؤلف مضمون الحياة لعصر من عصور التاريخ ، يتوقف ، في نهاية التحليل ، على ارادة الشعب ، وبالتالي على ارادة كل انسان ينتمي الى الشعب .

لقد دفع تولستوي التصوير خطوة عملاقة الى الامام ، خطوة لا يمكن للمرء بدونها ان يفهم تطور واقعية من نمط جديد ، الا وهي الواقعية الاشتراكية . ليس ابن الشعب - الفلاح بصفة أساسية - بالنسبة الى تولستوي موضوع مراقبة مليئة بالتعاطف والشفقة ، كما هي الحال عند تورغنييف او لسكوف ، وليس هو ايضا ذلك المالك اللامبالي ، الذي تسيطر عليه شهوة جمع المال والفرائز شبه الحيوانية ، كما كان يصوره الكتاب الواقعيون والطبعيون الغربيون ، رغم ان السيطرة ، التي تمارسها الجهالات على الضمير الشعبي ، قد صورها تولستوي بصديق لا يجاريه احد فيه . كذلك لم يكن انسان الشعب ، بالنسبة اليه ، هو ذلك الشهيد الذي تعبر عنه الايقونات ، والذي صورته الشعبيون الروس او الفرنسيون ، وان كانت هذه النزعة نحو امثلة الفلاح غير غريبة على تولستوي . ان في أساس تصويره للطبائع الشعبية (وفي هذا لا يدانيه سوى غليب اوسبنسكي احد ابرع الكتاب الروس) فهما ومعرفة صحيحين لتناقضات الحياة الحقيقية التي كونت هذه الطبائع . ان ابناء الشعب ، سواء في ذلك « تيكون شتريباتي » او « ايروشكا » ، والجندي « افدييف » او الابطال المجهولون ، في المؤلفات المتأخرة ، والمتشردون والمتسولون والفلاحون المفتقرون الذين يملأهم اليأس والغضب ، والندرة من المزارعين الميسورين ، كل هؤلاء هم ، من حيث الفن الروحي ، على مستوى ممثلي الفئات والاطراف المثقفة الممتازة ، بل هم ارفع منهم بكمالهم الخلقي وطهرهم وقوتهم .

لقد كانت الارض ، التي حرثتها عميقا سكة الواقعية التولستوية ، على وشك ان تعطي غللا بالغة الوفرة . فلولا المنهج الجديد ، في تصوير الشعب الذي ادخله ،

على الفن العالمي ، تولستوي ، الذي عرف أن يلقي على المجتمع والتاريخ وحضارة الملكية نظرة فنان يستوي على قمة الثقافة الأوروبية ، ونظرة الشعب نفسه ، لولا هذا المنهج لاستحال الوصول الى الطور الفوري في تصوير الطبع الشعبي المنتقل الى الوعي الذاتي الثوري . ولم يجد التراث التولستوي أي صعوبة في ان يندرج ضمن أدب الواقعية الاشتراكية ، بل ان هناك وجوها كثيرة من ادب المجتمع الاشتراكي ما كان لها ان تظهر لولا تجربة تولستوي .

والمعروف ان تولستوي كان يربط نتاجه بالمرحلة الجديدة من تطور الفن الواقعي ، وانه بين ان في المؤلفات التي انتجتها هذه المرحلة الجديدة « ... حل ، محل الاهتمام بتفاصيل العاطفة ، الاهتمام بالاحداث نفسها » (١)

هذه السمة لم تكن تعني ان تولستوي يجحد الطابع الوقائي ، من حيث كونه عنصرا ذا مغزى في النتاج الفني . فالمظهر الدرامي « للحرب والسلام » كان ناتجا عن الاحداث التاريخية الهائلة التي تسيطر على الحياة الخاصة لابطال الملحمة . ورواية « الحاج مراد » غنية بالاحداث ، وكذلك « قوة الفياهب » ، بصرف النظر عن « آنا كارينينا » و « البعث » . ومع ذلك لن تجد في أي من مؤلفات تولستوي ، سواء منها الجليل او البسيط ، ان الاحداث ، التي كانت تكفي ، مثلا ، في روايات بلزاك او ديكنز ، لتحريك الموضوع وتطوير العمل ، معروضة خارج التأثير الذي تمارسه على العالم الداخلي للانسان . فتصاريق القدر بالنسبة الى « قوتران » و « لوسيان دو روبنبريه » او الاسرار التي تشل « ارثر كليمان » في « دوريت الصغيرة » لديكنز ، او مغامرات « باري ليندون » و « فيليب » ، عند ثاكري ، لها اهميتها الخاصة ومعناها المستقل . اما عند تولستوي فالاحداث لا توجد الا لتزويد القصص باستلاحة واقعية ، وابرار المضمون الروحي للطبع . والتحليل النفسي ، في النثر التولستوي ، لا يكمل ويعمق التحليل الاجتماعي وحسب ، بل انه يتحول كذلك الى سلاح لدراسة المجتمع . ففي « الحاج مراد » تدهشك صورة نيقولا ، المرسومة بواسطة التحليل النفسي ، بدقتها التاريخية ، وبالمفالة في الرفض والنقد ان دراسة الوجه الداخلي للملك وابرار الدوافع لسلوكه واعماله ، وتصوير حالاته النفسية المختلفة وتصنعه المستمر والاكاذيب التي يلفقها عادة على نفسه ، كل هذا يؤلف ، في الوقت نفسه ، دراسة لجوهر الاستبداد . ثم ان التعبير بأمانة عن أفكار « ايفان ايليتش » وانفعالاته ، وهو على فراش الموت ، والصدق البالغ الذي يحلل به البطل نفسه ، من شأنهما ان يعينا على تصوير المجتمع والبيئة ، اللذين قضى فيهما « ايفان ايليتش » ، حياته الجذباء الظالمة الدنسة ، التي هي نموذجية لمجتمع ظالم دنس ، تصويرا لا مواربة فيه وبطريقة انتقادية . ان تولستوي ، بتحويله التحليل

(١) ليون تولستوي - المؤلفات - غوسليتزات - موسكو ، ج٦ ، ص ١٨٨ (طبعة روسية) .

النفسي الى وسيلة من اجدى الوسائل لابرار التناقضات الاجتماعية لحياة المجتمع ،
قد أغنى الفن العالمي اغناء بعيد المدى ، وكشف عن امكانيات جمالية وتحليلية جديدة
للمنهج الواقعي . وتقنية التحليل النفسي عند تولستوي أعقد واسلس مما هي ،
لنقل ، عند دستوفسكي ، وخاصة الطريقة المستخدمة لتحديد الاشخاص تحديدا
نفسيا ، وهي تحتفظ بتاريخية عفوية . واذا كان تولستوي الانفعالات النفسية لدى
الابطال يصاحبه ، عند دستوفسكي ، نوع من الحمى العقلية ، فعند تولستوي نرى
ان الحالات النفسية الطبيعية المختلفة التي تساور الابطال هي التي تعرض . واذا
كان دستوفسكي ينقل أحيانا اللااخلاقية الى عواطف ابطاله وأفكارهم ، اذ يتوجه
الى النواحي الخالدة المزعومة من الطبيعة الانسانية ، فعند تولستوي نرى ان طباع
البطل وانفعالاته اجتماعية باستمرار ، أي تحمل العلامات الظاهرة التي تدل على
صلة القربى الوراثية بينها وبين بيئتها وزمنها . من أجل هذا كانت الحركات الروحية
لدى ابطال تولستوي تعكس حركات وتناقضات الحياة الاجتماعية ، ولا تمثل فقط
تحرك وتوالي الحالات النفسية ، وصراع العواطف والرغبات لدى شخص منعزل عن
غيره ، منطو على نفسه . والمجتمع لم يكن في نظر تولستوي ، الذي كان يشعر بقرب
افلاس الحضارة القائمة على الملكية ، ويدرك ظلم واصطناعية وشذوذ العلاقات القائمة
آنذاك بين الناس ، لم يكن تشكيلة ثابتة جامدة . لقد كان ، على عكس الطبيعيين ،
يرى ، في جميع مجالات الحياة الاجتماعية حركة التاريخ الحتمية ، يرى تلك
« المسيرة المستمرة للذات » ، التي كان « غوته » ، في زمانه ، يرى ان تصويرها هو
المهمة الاساسية للفن الواقعي . ولا ينكر ان المظهر الرجعي والمحافظ لوعي تولستوي
قد دفعه أحيانا الى اعتبار سببية الاحداث شرطا حتميا لوجودها ، او قوة قائمة
خارج الانسان ، ليس في مقدوره الوصول اليها او فهمها . وقد ظهر هذا التصور
للتاريخ عند تولستوي تحت تأثير سيرورة الاستلاب ، ورغم كونه وهما نموذجيا ،
ناشئا عن هذه الحركة التدريجية ، فانه لم يمنع تولستوي من تصوير أحداث الحياة
في تصارعها وتطورها المستمرين . من أجل هذا بذل تولستوي جهده ، فيما يتعلق
بالانفعالات النفسية والحالات الروحية ، للتعبير عن التأثير الدائم للفكر والعواطف في
وهي الانسان .

كان الفن الواقعي يبحث ، حتى قبل تولستوي ، عن الوسائل التي تمكن من
الولوج الى محراب الروح الانسانية . وكان لورنس ستيرن وروسو قد ادخلا العنصر
النفسي ، بتصميم ، في قصصهما ، ولكن الطريقة التي كانا يصوران بها العالم الداخلي
للانسان ظلت مع ذلك في الطور الوصفي . ورغم ان روسو مثلاً قد أدخل المتكلم في
القصة ، فقد كان يبدو ، مع ذلك ، مبتعدا عن موضوع الوصف ، وهذا يفسر كون
« الاعترافات » تدهش بالصدق في الرواية اكثر مما تدهش بالفوص في عنصر « الانا »

الانساني . كان نفس التدرج في طور وتطور وصراع الانفعالات والافكار الحقيقية في النفس الانسانية لا يزال عاصيا على الفن . وقد خطا ستندال ، خطوة كبيرة الى الامام ، بابرار غنى الحياة الروحية لابطاله . فبطله يعمل ويفكر ، ويفسر أعماله وافكاره . وانت تسمع الصوت الداخلي لجوليان سوريل . ولكن هذا كان لا يزال تعليقاً ذاتياً للبطل على ما يدور حوله . ولم ينتقل المونولوج الداخلي الى ابرار سيرورة حركة الفكر وعمل العواطف المعقد الا عند تولستوي . هذه الوسيلة للتحديد النفسي أصبحت أسلوباً جديداً للتعبير في الفن . وقد أغنى العرض اغناء بعيداً : فلولا المشاهد المدهشة في صدقها النفسي ، كمشهد موت الكابيتين براسكوخين ، في « حكايات سيباستوبول » ، أو الحلم « الموسيقي » لبنيار روستوف ، أو المونولوج الداخلي الذي يسبق موت آنا كارينينا ، لكانت لوحة الحياة افقر الى ابد حد ، ولما كان في استطاعة الكاتب ان يستوعب أحداثها استيعاباً كاملاً كما تقتضي الضرورة .

والاهتمام الذي وجهه تولستوي الى التحليل النفسي لم يكن عَرَضياً ، بل ان الذي اثاره هو الظواهر الموضوعية للواقع ، لان تعقد حياة الانسان الاجتماعية يؤثر في حياته الروحية ، بنفس الاتجاه . فان مجموعة من الوقائع تسقط في دائرة انتباهه ، ولا يمكنه ان يحيط بها الا اذا نمى قدرته على اشراك ظواهر مختلفة ، وهكذا تصبح اذن خاصية المقارنة في الفكر سمة مميزة للوعي المعاصر . لقد استطاع تولستوي ان يدرك طموح الفكر الحاضر الى تقوية مزيته التداعية ، وجعل سمة العصر هذه صحيحة على الصعيد الوجودي ، دون أن يجعل منها ، مع ذلك مطلقاً ، ودون أن تحوّل الى مبدأ كلي للتحديد النفسي والتصوير الفني للعمليات التدرجية النفسية . وقد عممت تقنيات تصوير الحالة النفسية للانسان ، التي اكتشفها ، مدرسة « تيار الوعي » ، عند جويس وبروست اللذين تصبح عندهما جبهة نفسية الانسان الممزقة ، والمونولوجات الداخلية المستمرة التي تبدو غير منظمة ظاهرياً ، « أوليس » ، ومنظمة في « البحث عن الزمن الضائع » ، هي عرض الوعي المستلب للانسان بوصفه الواقع الوحيد للعالم . اما عند تولستوي فالمونولوج الداخلي يستخدم في تعميق تصوير الواقع . وقد لجأ تولستوي ، وهو يعمل على تحسين طرق التحليل النفسي ، الى الطريقة التي يتم بمقتضاها حلّ انطباعات شخص ما الى انطباعات تثيرها الاولى لدى البطل ، وذلك في الصورة التي يقدمها عن الشخصيات . وقد اوضح تولستوي ذلك بقوله : « يجب وصف الكيفية التي ينعكس بها هذا الشيء او ذاك على الشخصيات » (١) . فالبطل الرئيسي ، او الشخصية المركزية في مؤلفاته ، معروض من خلال التفسيرات المتعددة التي تقدمها بخصوصه الشخصيات الاخرى في القصص . ثم يستخدم تولستوي ، من اجل نمذجة الشخصية ، طريقة تلخص في

(١) ليون تولستوي : « في الفن والادب » ، موسكو ١٩٥٨ ، ج١ ، ص ٢١٩ (طبعة روسية) .

جميع شتى الانطباعات التي أثارها الشخصية النمذجة لدى مختلف الابطال . وهكذا تكون الداتية الخارجية لتحديد الشخصية ، وقد مرت عبر انطباع الشخصيات الاخرى عن هذه الشخصية ، قد ابرزت تقويما موضوعيا للبطل ، لان البطل النمذج يكون قد وصف بوجهات نظر متعددة ، وبالتالي وصف بصورة كاملة . لقد كان تولستوي ينمذج شخصياته باستمرار مشددا على ما لهم من ملامح وصفات ، نفسية واجتماعية من مميزات العلاقات الاجتماعية القائمة . ان المعرض المترامي الاطراف من الشخصيات الذي أبدعه والذي يزخر : بالفلاحين الفقراء والميسورين ، بالعمال الزراعيين وكبار المزارعين الاغنياء ، بالمتسولين والمتشردين والمجان ، وملاك المدينة والريف ، بالجنود والضباط ، بالخدم ، بمرافعي المحاكم وكبار الموظفين ، بالاحرار والمحافظين ، بالمحكومين بالاشغال والمحامين ، بسيدات المجتمع والبنايا ، بالشغيلة والتجار ، بالارستقراطيين ورجال الدولة ، هذا المعرض يمثل العنصر الحي في الحياة الروسية ، في أوج فورانها ، ابان تصدع العادات والآراء والعلاقات القائمة ، في الحركة العنيدة التي تدفعها نحو الثورة ، والتي يعممها تولستوي وينمذجها بشكل رائع . وقد اتاح النفاذ النفسي المقترن بفهم صحيح لحوافز السلوك الانساني : والرابطة العضوية التي تصل العالم الداخلي للابطال بالبيئة الاجتماعية ، اتاحا للكاتب ان يدرس ويصور التدرجات التي تهز نفوسهم كتوضيح ، اي كانعكاس دقيق وصحيح للتدرجات الواقعية الجارية في الحياة نفسها . لم يكن تولستوي يجمع في مؤلفاته الوقائع التي تدل على الجور ، وعلى وضع الشغيلة المؤلم ، كما كان يفعل الطبيعيون . لقد كان الوضع البائس لادنى الاوساط هو الجوهر الطبيعي ، او النص الضمني التاريخي لمؤلفاته . فهو في تصويره للصراع المستمر بين العدالة والجور ، والذي يؤلف مضمون الحياة ، كان يتابع النزاع بين هذين المبدأين في المجتمع وفي نفس الانسان . وكان يعتبر مفيدا وصحيحا كل ما هو مفيد للشعب ، وما يمكن ان يدخل ضمن اطار المفاهيم الشعبية ، ويعتبر ظالما وخاطئا كل ما هو معاكس للحاجات والتصورات الوجودية للشغيل . من أجل هذا كان انتقاده للمجتمع القائم على الملكية يظهر بشكل اخلاقي . فقد كان يضع في مقابل أخلاق وآداب الفئات المملكة اخلاق وآداب الطبقات التي لا تملك ، وبذلك يحمل عين الشغيل الباردة الساذجة على تقويم نظام العلاقات الاجتماعية برمته وتقويم حياة الناس الاجتماعية والخاصة في العالم المبني على الملكية . وقد اكتشف تولستوي ان كافة المبادئ التي كانت تقوم عليها حضارة الملكية باطلة ، مصنعة ، شاذة ، لا انسانية . وبعد ان عرّى جوهرها الحقيقي ومزق عن وجهه الاقنعة راح ينقد بلا رحمة انانية الانسان واهتمامه الفائق الحد بمصلحته الخاصة ويدين انزال البشر .

ليست التناقضات المادية ، وصراع المارقين في المجتمع البرجوازي من أجل

الحصول على نصيبهم من الاسلاب ، والاثر السيء المدمر للفرائز والوراثة على الانسان هي التي تؤلف أساس النزاع في مؤلفات تولستوي ، كما كانت الحال في مؤلفات الكتاب الغربيين . النزاع التولستوي النموذجي هو من نوع اخلاقي ، وما المادة الهائلة المكونة من الملاحظات والوقائع والمعلومات المستمدة من الحياة والتي تشبع في العادة نتاج تولستوي وتمنحه صدقا لا يوصف ، هذه المادة لم تقدم الا لابرار الاسس الاخلاقية للنزاع بصورة افضل والقاء الحجب عنها بشكل مباشر . ولا يعني ذلك أن هذه المادة هي ذات قيمة ثانوية في القصص : فالتحليل الواقعي يمكن تولستوي من بلورة بطلان بنى المجتمع ، وعداء المجتمع ، كما هو ، بما يشتمل عليه من اخلاق رسمية مرئية مخجلة ، ومن ظلم يسمح به القانون ، وجهاز قمع هائل ، وسجون ومحاكم وجيش وشرطة ، ودولة تباركها الكنيسة ، وانقسام السى فقراء واغنياء ، وظالمين ومظلومين ، عداء هذا المجتمع للانسان وللعلاقات الانسانية الطبيعية السوية . ان المجتمع ، كما هو قائم ، يشوه الانسان ، ويحطه ، ويجعله عبدا للانانية ، ويزرع فيه بغض القريب لا حبه . النزاع الاخلاقي يؤلف الاساس في « سيطرة الفياهب » و « آثنا كارينينا » و « البعث » و « سونسات لكروتزر » و « الاب سريج » ، بصرف النظر عن الآثار الاقل شأنا . وقد توصل تولستوي ، من دراسته وتصويره لتناقضات الاخلاق الخاصة والعامة في المجتمع الاستغلالي ، الى استنتاج ان هذا المجتمع قد انتهى زمانه ، ومرد ذلك لا الى كون قواعده ومبادئه مناقضة للحركات الصحية والطبيعية للقلب الانساني وحسب ، بل وكذلك لان اسسها الاجتماعية ، والاشكال التي اتخذتها العلاقات بين البشر ، على اثر التقدم التاريخي قد تصرم زمانها هي الاخرى . وقد أصبح تصوير الطابع المتناهي الجائر المصطنع للعلاقات الاجتماعية القائمة هو السمة الجوهرية في مؤلفات الكاتب التي صدرت بعد ذلك ، فدل ذلك على الحس التاريخي الرفيع في نتاجه . في تلك الايام كانت اجراس الكنائس الروسية الصغيرة ، حيث كان يقام القداس من أجل الاسرة الامبراطورية ، لا تزال ترن ، وكانت اسس الامبراطورية ، المحمية بالسوط والحرا ب ، تبدو ثابتة الاركان ، ويبدو فيلق الدرك بالغ القوة ، ويعتقد البرجوازي الصغير ان حياته لا نجاة لها من المراقبة التي تقوم بها عين دائمة اليقظة ، والشركات المساهمة تبرز تترى كنباتات الفطر . والاساتذة والمحامون يتبارون في التغني بحقوق ومزايا النظام البرلماني الدستوري . وكانت منشورات « كاثوف » تتصاعد منها رائحة البخور والسم . وكان « سوفورين » يرسي قواعد الصحافة الروسية الصغراء ، ومقاطعات بحالها كانت تموت من الجوع ، وكانوا يدربون الفلاحين على حمل السلاح لارسالهم الى الموت في ميادين القتال بمنشوريا ثم بفاليسيا . وكان اصحاب الامتيازات ، الذين استقروا في ارض « الدونيتز » الفنية ، والذين كانوا

يجنون الثروات الطائلة من نفط « باكو » ، لا يزالون يعيشون دون قلق ، كما كانت لا تزال قوية سيطرة المولدين الأجانب الذين كانوا يحاولون مساعدة الامبراطورية الفارغة الخزائن . وكانت أرباح اصحاب العامل في تصاعد ، بينما كانت الجماهير ، من مختلف القوميات ، عاجزة عن التمتع حتى بأبسط الحقوق الانسانية الاولى ، وكان الفلاحون والعمال في اشد حالات البؤس . ولكن صرح الامبراطور كان قد بدأ يتزعزع بفضل النضال البطولي الذي كان يخوضه اعضاء ال « نارودنيا فوليا » . وكان العالم يتابع الحريق الذي اشعلته الثورة الكبرى في الشرق ، وهو يحبس الانفاس . وكعلامة للهزات المقبلة ، كانت الاضرابات العمالية الضخمة تنتشر في البلاد ، وينفجر غضب الشعب علانية ، وكان الريف في فوران ، واملاك الاقطاعيين على وشك الاشتعال . وكان لينين يؤلف ، داخل الحركة العمالية ، حزبا من نمط جديد ، سيفجر به البلاشفة وجه روسيا ، ويبينوا للبشرية طريق المستقبل . لقد كان نظام العلاقات الاجتماعية قد انتهى فعلا في روسيا ، وباتت ازالته عن طريق الثورة شيئا لا مناص منه .

كان تولستوي قد عمد الى شن حملة من الانتقاد لا هوادة فيها ضد الرأسمالية ، وضد الاسس الشاذة للظلمة للعلاقات الانسانية . لقد بين ، وهو يدرس مختلف المؤسسات الاجتماعية ، بما فيها الاسرة والكنيسة والمحاكم والدولة البوليسية ، انه من الضروري ، والمحتم ، تحطيم هذه المؤسسات بصفة نهائية ، لانها تهدف الى استعباد واضطهاد الانسان . وكان يطالب بتصفية الملكية الاقطاعية ، ويحلم بأن ينشأ مجتمع من صفار الفلاحين الاحرار المتساوين في الحقوق ، ليحل محل الدولة القائمة على الطبقات . لقد كان اعتراف تولستوي بضرورة تحطيم العلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية ، الذي هو نتيجة موضوعية لانتقاده الرأسمالية ، مطابقا للاستنتاج الذي توصل اليه الفكر الاجتماعي ، وكان تولستوي يطرح ، في مؤلفاته ، بالفعل نفس المسائل التي كانت الاشتراكية تسعى الى حلها ، فيما يتعلق بالتنمية الاجتماعية . لقد كانت المادة الوجودية الضخمة ، التي تنطوي عليها المؤلفات التولستوية ، وحصيلة المشاهدات ، التي كانت مكثفة فيها ، عن الواقع تكافحان من اجل ضرورة ابدال العلاقات الاجتماعية للانسانية بعلاقات اخرى تقوم على المبادئ الانسانية . وكان نتاج تولستوي يعكس التدرج العضوي لصعود الثورة ، وكان الكاتب ، الذي شعر بحتمية التغيرات التاريخية القريبة ، يخضع الحضارة القائمة على الملكية ، لانتقاد عميق . واتساع هذا النقد كان يحدد اتجاه تولستوي الى تناول السمات المهيمنة في الحياة وتثبيتها في الكتابة . هذا الاتجاه كان يظهر في غزارة المواد في مؤلفاته ، وخاصة في نسيج قصصه نفسه . فالدوائر البالغة الاتساع للنشر التولستوي ، والبناء المركب لعباراته المشتبهة على وفرة من الجمل الفرعية ، وعدد

كبير من النعوت والتعريفات ، كل هذا شاهد على ذلك الميل نحو اخذ الواقع تركيبيًا، ووصف أبطاله من نواحي شتى ، ودراسة العلاقات التاريخية دراسة مستفيضة . على ان هذا التصور للحياة والتاريخ لم يكن يلم ، مع ذلك ، بجميع الاتجاهات المهمة الحقيقية للتطور الاجتماعي . فلم يكن من الممكن اعطاء لوحة تأليفية للحياة الاجتماعية الا بواسطة الوعي الثوري ، الذي يستوعب ويدرس الواقع ، بكل الفنى الذي تنطوي عليه أشكاله وفوارقه وطرائق النضال لكافة الطبقات الاجتماعية ، كاشفا عن اتجاه التطور الاجتماعي العام . فيما يتعلق بتولستوي ، فعنده ، كما الملح الى ذاك لينين : « اقترن مفهوم الرأسمالية وما تحمله الى الجماهير من مصائب بموقف لا مبال كامل من النضال التحرري الذي تخوضه البروليتاريا الدولية على المستوى العالمي . » (١) لقد كانت قضايا الديمقراطية الفلاحية البدائية تكسب تصوره للعالم ومؤلفاته مفالة انتقادية واتهامية للبنى الاجتماعية الظالمة ، ولكنها تكسبها كذلك سمات من السلبية ، وتكسب أبطاله ، المأخوذون من صفوف الشعب ، خضوعا ، رسخته في نفوس الجماهير الشعبية قرون من الاستغلال والاستعباد . ان المثل الاعلى الاتسي لتولستوي ، بله تمجيده الواسع والمبالغ فيه للمحبة ، كأساس طبيعي للعلاقات الانسانية يتبدى في نتاجه بشكل تأملي من نوع التمجيد للاعنف ، وهو طور من العمل متدنٍ وسلبى الى حد بعيد . كانت الافكار السبقية للديمقراطية الفلاحية تضي على تصوره للعالم صبغة محافظة تدفعه الى تقويم العقل والتقدم و « الوهم العلمي » تقويما « تروتوليانيا » (نسبة الى تروتوليان وهو احد الفلاسفة المدافعين عن النصرانية في القرن الثاني الميلادي - المترجم الى العربية) ، وتقويم الغريزة الجنسية تقويما زهديا . ورغم ارتباطاته العضوية الحميمة بالشعب فقد كان تصوره للعالم واقعا تحت تأثير سيورة الاستلاب ، يتخلله وهم هو من مميزات الوعي المستلب : ذلك ان تولستوي كان يعتبر العمل الفردي للانسان ، المعزول عن النشاط الانساني الجماعي ، او التحسن الذاتي الداخلي للشخصية ، كوسيلة حقيقية لحل التناقضات الاجتماعية وتغيير العلاقات الشاذة بين البشر . هذا الوهم ، السذي كان يضي على افكار تولستوي الاجتماعية صبغة طوباوية ، هو أحد اكثر اوهام الوعي الديمقراطي نموذجية في القرن العشرين . ولتجدنه في رواية « جان كريستوف » « لرومان رولان » ، وفي مسرحيات « برنارد شو » وفي نتاج كافة الواقعيين النقديين الكبار في عصرنا على وجه التقريب .

على ان ما اتسمت به واقعيته من تجديد قد تغلب على المسبحة المحافظة للذهبة . فلقد فتح نتاج تولستوي مرحلة جديدة لتطور الواقعية النقدية . واذا كان الفن الواقعي قبله قد عكف على دراسة وتصوير العلاقات بين الشخصية والمجتمع ،

(١) فد. لينين - المؤلفات ، باريس - موسكو ، ج١٦ ص ٢٢٢ .

والبنى الاجتماعية ، ومصر الشخصية المتنازعة مع المجتمع ، فان مصر المجتمع نفسه هو الذي أصبح ، بالنسبة الى واقعية تولستوي وواقعية القرن العشرين ، غرضا للدراسة والتصوير . والقضية الشائكة ، التي اثارها تولستوي ، وهي : كيف يتسنى للانسان أن يعيش في مجتمع يسيطر عليه الحين والظلم والقسوة والقسر ، وتستعد فيه جماهير لا حصر لها وتحرم حقوقها الاولى ، هذه القضية أصبحت في القرن العشرين هي المشكلة الاخلاقية الاساسية للفن الواقعي . وقد بدأت فكرة كون تبديل العلاقات الاجتماعية أمرا لا مفر منه ، وهي الفكرة السائدة في نتاج تولستوي ، بدأت تدخل أيضا في الواقعية النقدية الغربية . فبعد ان ناضلت الواقعية نضالا عنيدا ، في أواخر القرن التاسع عشر ، ضد الطبقية والتيارات المنحطة ، بدأت تصلب عودا ، في مطلع هذا القرن ، مدخلة ضمن نطاقها تصوير الوقائع والتناقضات الواقعية الجديدة ، التي لم يعرفها القرن الماضي .

فليس ما حملته القرن الجديد هو الشعور بالازدهار ، والهدوء ورسوخ المبادئ الحيوية ، بل انه حمل شعورا بالارتياح ووهن الاسس التي قام عليها المجتمع الرأسمالي . وقد حددت المضمون التاريخي للقرن العشرين اكبر ثورة عرفها التاريخ ، ثورة تسجل استعاضة مركبة صعبة جليلة لنظم مختلفة من العلاقات الاجتماعية ، تسجل الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية . هذا التدرج يبين جميع سمات وخصائص المرحلة التاريخية الجديدة .

وقد كشفت الحرب العالمية الاولى التناقضات الصارخة للرأسمالية في طورها الامبريالي . فثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى قد استهلكت عهدا جديدا في تاريخ الانسانية ، واستعجلت الى حد كبير الازمة العامة للرأسمالية ، التي كانت قد دخلت دور الانحطاط . فالتطور الهادئ نسبيا والمتعادل الذي كان قد عرفه المجتمع البرجوازي في الماضي أصبح متسارعا في القرن العشرين بشكل فاجع . فقد شعرت جميع أشكال الايديولوجية وجميع أشكال الوعي ، بصورة حادة ، بالصفة الفاجعة للتطور التاريخي . وازاء التناقضات الطبقيّة المتصاعدة ، لجأت الايديولوجية البرجوازية ، بالمعنى الكامل للكلمة ، الى تعبئة روحية واسعة النطاق . فاستخرجت من الارشيفات الفلسفية ، نظرية « غوبينو » العنصرية ، التي كانت تنادي بتفوق العرق الابيض ، على كافة العروق الاخرى ، تفوقا ارسقراطيا وتمنحه الحق في استخدام العنف . وقد اعترف فعليا بفلسفة نيتشه اللاانسية ، وجعلت افكاره العدوانية أساسا لتبرير الحرب واستعباد الجماهير ، وتلك سمات مميزة للنظام الرأسمالي . واذا كان اوزوالد شبنغلر قد تنبأ بأفول نجم أوروبا ، أوروبا الديمقراطية البرجوازية ، « المانشسترية » ، حسب تعبيره ، ودعا الفئات الحاكمة الى « الحزم » ، ففتح بذلك الطريق امام ديكتاتورية الرجعية الامبريالية ، فان خليفته المباشر ،

جورج سوريل ، يرى ، في كتابه : « تأملات حول العنف » ، أن القرن العشرين وما بعده إنما هما ميدان تدور فيه حروب وتنزل كوارث ، مؤكدا أن فكرة الحرب لا يمكن فصلها عن الضمير الانساني . وهزىء بعجز الديمقراطية البرجوازية عن كبح جماح الجماهير ، فعارض جميع قواعد الحق الأخرى بالعنف ، الذي هو الوسيلة الوحيدة التي من شأنها أن تعين البرجوازية على الاحتفاظ بسيطرتها الطبقية . واقترح إبقاء الجماهير الشعبية في مستوى منخفض من التطور العقلي ، وبإشغال غرائزهم المنحطة ، والاحتفاظ بالشعب ضمن دائرة الخضوع عن طريق ديمافوجية فظة معلنة . وقد خلق الأدب البرجوازي صورة بطل قوي ، وبدائي إلى أقصى حد ، وصورة القائد السيد الذي يحقق هدفه بآراقة الدماء ، ويدوس « الشعوب الملونة » . وتفتت بالشخصية « الأقوية » الرواية الاستعمارية العسكرية الاجتماعية « فاريير وكبلنغ » لانونزيو وفرشوفن .

وقد كان الطابع الفاجع للتدرج التاريخي واضحا كذلك أمام الواقعيين النقديين . وآية ذلك أن نتاج كاتب كبير كهربرت ويلسن مثلا ، متشبع باحساس مؤداه أن هناك كوارث ، لا حدود لها ، تمزق الحضارة المعاصرة . فالإنسانية تصطدم بمخلوقات من خارج الأرض ، لها شكل العناكب ، تنجح تقريبا في استعباد البشر وتدمير المدنية الأرضية ، والعلاقات الدائمة بين الفئات المنحطة في المستقبل ، وهي « الإيلوييه » (Eloiés) و « المورلوك » (Morloques) ، والاكتشافات العلمية التي أصبحت مصدرا للويلات ، والمعارك الطاحنة بين الذين يملكون والذين لا يملكون ، بين الشعب والحكام ، في الشوارع المتحركة بمدن المستقبل ، والمركة الجوية المدمرة ، التي تشنها الدول الكبرى على بعضها والتي تهدد وجود المدنية نفسه ، وما في روايات « ويلسن » من عجب قاتم ، كل ذلك ظهر بينما كانت تناقضات المجتمع البرجوازي تتفاقم أكثر فأكثر . وحتى العنصر المرح في مؤلفات « جالك لوندون » اكتنفته لوحات مأسوية تشتمل على معركة ، لا رحمة فيها ، بين البروليتاريين والاوليفرشية المالية في رواية : « الكعب الحديدي » ، او لوحات انحلال النظام البرجوازي تحت ضربات الاضراب العام في « حلم ديس » . لقد كان الشعور بالطابع الكارثي للحياة يدخل ان في مجال الآثار الخيالية ، حيث تتخذ النزاعات في العادة شكل المبالغات ، او في دائرة القصص للنسج الذي يدرس ويصور الواقع بكل مظهره الحسي . وحتى الحياة اليومية للانسان ، التي تجري فيها الولادات والزيجات وحوادث الموت دون تاريخ ، وتتعاقد عليها الاعمال والايام ، داخلية في لعبة القوى التاريخية التي تحدث تغيرات عميقة وحيدة الاتجاه في نفس الاسس لهذه الحياة الرتيبة . واصبحت الاخبار العائلية ، الملأى بالدرامية ، لوحات واسعة تصف تفسخ الحضارة البرجوازية . من هذا القبيل مسأليسة « آل بودنبورك » لتوماس مان ،

وكذلك « ساغادي فورسيت » لغالسورثي ، وهما مؤلفان باذخان من مؤلفات الواقعية النقدية في القرن العشرين . ولكن ، كما في أعمال ويلس الخيالية ، تربط فيهما الثقافة البرجوازية والكائن البرجوازي التاريخي بالثقافة والكائن العامين ، وبناء على هذا يعد انحطاط البرجوازية فيهما ، بوصفها طبقة ، انحطاطا عاما للحضارة .

لقد أجبرت الظواهر الجديدة للحياة الاجتماعية ، تناقضاتها التي تتوضح وتزداد حدة يوما بعد يوم ، ولا منطقيتها ، وعدم صلاحية قواعد ومبادئ الاخلاق الرسمية للتطبيق الحقيقي ، وعدم صلاحية مؤسسات الديمقراطية البرجوازية لتجربة الحياة ، أجبرت الفنانين الواقعيين على البحث عن وسائل جديدة لتعميم واقع جد متحرك . ان واقعيي القرن العشرين النقادين يلجأون الى استخدام المضحك والمبالغة في التعبير ، على نطاق واسع ، محاولين ان يبرزوا ، بواسطة المفارقة في الاسلوب المجازي ، طابع التناقض في الحياة نفسها . فعلى المضحك والتطور المفارق للشخصيات والموضوعات يقوم فن المسرحة عند برنارد شو الذي ينتقد الاخلاق المتزمتة بعنف ، ويكشف رياء الدولة البرجوازية ، والتناقضات التي تقسم الطبقات الاجتماعية ، وينتزع قناع الوقار . والمضحك سلاح قوي للنقد الاجتماعي عند هنريش مان الذي أبدع معرضا واسعا من صور الجهالة والبرجوازيين الصغار الالمان الساخطين ، الذين توجههم بوجه « التابع الامين » ديدريش هيسلنغ الذي وضع سماته النموذجية وعممها ، مبرزا ومكثفا ، بصورة واقعية ، الصفات والخصائص الموضوعية للنفسية الاجتماعية التي يتميز بها « البورغر » (غوتفريد اوغست بورغر شاعر غنائي الماني من القرن الثامن عشر - المترجم الى العربية) الالماني في عهد الامبريالية ، في رواية « الرأس » ، حيث كان « مان » ينتقد ويكشف ، دون هوادة ، العصاة العسكرية ، والقومية ، وعدوانية البرجوازية الالمانية ، كان يعتمد عن الاستلاحة الخارجية ، ثم يكتف سمات أبطاله وينمذجهم ويلجأ الى المضحك . ان السخرية والمضحك والمفارقة تعبر كذلك عن الروح الشعرية عند أناتول فرانس ، الذي يتوج نتاجه تطور الواقعية النقدية الغربية في القرن التاسع عشر ، ويلخص أفكارها ومثلها الاجتماعية .

لقد اعتمد فرانس على فكرة كون التقدم نتيجة « لسير الاشياء الطبيعي » ، وهي فكرة مأخوذة عن رينان ، فدرس في مؤلفاته التغيرات التي أحدثها مجرى الاشياء هذا في مجتمع زمانه . لم تكن فكرة التطور الخاص بالواقعية النقدية ، في المرحلة السابقة ، غريبة على فرانس ، بل انها ظهرت ، في أعماله وقد اضيفت اليها دائرة من الافكار المميزة لفلسفة مطلع القرن العشرين ، التي كان الكاتب واقعا تحت تأثيرها الى حد بعيد . وقد ظهرت التصورات الوهمية عن طبيعة التطور الاجتماعي

عنده أيضا متأثرة بضرورة الاستلاب .

ولكن فرانس ، خلافا لسابقه ممن صوروا مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والخاصة لزمانهم بجميع تفاصيلها اليومية ، كان يفضل التفكير على التصوير ، أي الدراسة التحليلية للأخلاق على السرد ، ويلائم بين نتاج الواقع وتأويله الفلسفي ، بين الشيء الرائع وأسلوب الفيلسوف المحلل ، بين حكمة المكفر الشكوكية وبساطة القصص الأصلية وسداجته المأكرة . لقد أعطت ثمار هذا المزيج من العناصر المتنافرة نثرا فكريا ساخرا وبسيطا يصلح للدراسة الفلسفية والرواية الانتقادية أو القصة التهذيبية على حد سواء . لقد كانت عقلية نثره تتميز بما تشتمل عليه من ثقافة بالغة الاتساع ، والاهتمام الذي كان الكاتب يوجهه نحو القضايا الثقافية لم يكن قائما على الصدفة . فقد لاحظ فرانس الأفلاس العام للثقافة في مجتمع عصره ، وعدم اكتراث البرجوازي للثقافة ، التي هي في جوهرها معادية لمصالحه الضيقة ، فراح يدافع عن القيم الثقافية ، بوصفها أثرا عاما ، تجاه بدائية البرجوازي ، الذي لا بد وأن يصبح ، وبشكل سريع ، « حيوانا بقائمتين » (موباسان) ، ويصبح مستهلكا ومتملكا لهذه القيم . وكان الدفاع عن القيم الثقافية يقترب ، عند فرانس ، بدافع عن الأنسية . إلا أن فكرة الأنسية ، التي كان يوشكين هو الذي أدخلها على الفن والتي كان يربطها بفكرة الحرية والنضال التحرري ، ظهرت عند فرانس ، وعند عدد من كتاب القرن العشرين الواقعيين الكبار ، حتى المرتبطين منهم بتيارات العصر الديمقراطي ، ظهر كفكرة مستقلة ، غير خاضعة - إذا جاز القول - بالنضال من أجل التحرير . ولزام علينا أن ننصف فرانس : فخلال رحلته الفكرية عرف كيف يتغلب على الوهم الذي يتصل بالطبيعة التأملية للأنسية ، ولكنه ، في المؤلفات المرتبطة بدائرة الأفكار المعبر عنها ، بأكثر ما يمكن من الوضوح ، في « حديقة أبيقور » ، اعتبر الأنسية كملجأ للفكر والثقافة ، لا كراية للنضال والعمل . وقد جرت فلسفة بداية القرن العشرين ، بصفة عامة ، على عادة الفصل بين العمل والتأمل . بين الفكرة والفعل . لقد كان « الفكر الخالص » يستخف بالواقع المبتذل ، وكان الرجل النشيط ، الذي هو رمز مقدس في الأدب البرجوازي ، يزدرى الفكر . وكان « أندريه جيد » ، ذلك الدواقة الرقيق ، يصر على المعارضة بين « التأمل الخالص » و « الفعل المجاني » ، جاهدا في عدم الخلط بين الفكر وبين حل المهام العملية في الحياة ، حاصرا الفكر ضمن إطار النظر والتجريد ، مبرا ، بنظرية « الفعل المجاني » ، إباحية الشخصية .

ولكن أناتول فرانس هدم التناقض المصطنع بين الفكر والعمل . « فيلسوفر بونار » ، ذلك الأنسي العجوز المحترم ، يرتكب « جريمة » ضد قواعد الأخلاق الرسمية لينقذ إنسانا ، والمتكلمين ، العالم ، الأنسي « برجريه » يشور أولا على

جمود الحياة البرجوازية - الصغيرة لينخرط بالتالي في النضال الاجتماعي الذي يهدف الى التغلب على المؤامرة الاكبركية القومية العسكرية التي تحوكمها الرجعية بغية احتلال المراكز الرئيسية في الجمهورية الثالثة . فقد بدل فرانس الجهد ليجمع بين فكرة الانسية وبين عمل غرضه المجال الاجتماعي ، والنضال من أجل تحرير الانسان من العنعنات الدينية والقومية وغيرها . وفيما كان الكاتب يدرس مجتمع عصره ألقى الاضواء على تناقضاته الحقيقية : فبين ان الكنيسة والجيش والدولة لم تكن أسلحة للدفاع عن المصالح القومية والشعبية ، بل للدفاع عن مصالح الفئات الحاكمة التي تضارب في البورصة ، وتخوض الحروب الاستعمارية الشرسة ، وتصور امتيازاتها بواسطة الديمقراطية البرجوازية . ولطالما قادت مشاهد الظلم والجهل والقسوة ، التي تسيطر على المجتمع ، الكاتب الى التشاؤم وجعلته يشك في امكان تغيير الطبيعة الانسانية وتقويمها ، واصلاح المجتمع . غير ان هذه التناقضات في وعي الكاتب لم تستطع ان تحجب عن نظره حركة التاريخ ، وان تمنعه من البحث عن القوة الاجتماعية الحقيقية ، والفكرة الموجهة ، اللتين تتيحان تحرير الانسان من كافة الافكار المسبقة ، ومن جميع اشكال الاستعباد . ولقد اتاح لفرانس بعد نظره التاريخي ، الذي لا حد له ، أن يرى في الاشتراكية وفي الحركة العمالية الاساس المنشود لعمل يتوخى سعادة الانسان ويقود الانسانية الى التحرر . ولكن فرانس ، الذي انتمى الى الحركة الاشتراكية في مطلع القرن ، اصيب طبعا بصدمة من جراء الهنات التي كانت تلازم هذه الحركة في ذلك العهد . فهو لم يكن نظريا ثوريا ، ولهذا كان فهمه للاشتراكية على اساس الاشكال التي اتخذتها في معظم البلدان الرأسمالية الكبيرة . وقد جعل الطابع الانتهازي ، الاجتماعي - الديمقراطي للحركة الاشتراكية في الغرب ، فرانس يشك في امكان تغيير المجتمع .

وبرزت هذه الشكوك في واقع أن فرانس حاول احلال فكرة الدورات التاريخية محل فكرة التطور . فقد وصل الكاتب ، الذي كان قد فكر كثيرا في قضايا التاريخ والثقافة ، الى استنتاج ، عبر عنه في مؤلفاته الرئيسية ، « كجزيرة البنغوان » و « تمرد الملائكة » و « الآلهة عطشى » ، ومفاده أن أحداث الماضي تتكرر ، وأن البشر ، في تطورهم ، لا يفعلون أكثر من اجتياز نفس الدورة الواحدة التي تتكرر وتتكور الى ما لا نهاية . وقد انتهى فرانس الى هذه الفكرة من خلال دراسته لنتائج الثورات التي قامت في مختلف العهود ، وخصها بنتائج الثورة الفرنسية . فما من توهج ، من التوهجات الثورية في الماضي ، غير تغييرا جذريا ظروف الوجود الانساني . فالسلطة ما زالت ، كشأنها فيما مضى من الايام ، في أيدي الفئات المستغلة ، وقد غلب الشعب على أمره رغم كل ما أبداه من بطولة ومن تفان في هذه المعركة من أجل الحرية . وإذا كان فيكتور هوغو قد نوه في روايته « كاترفان ترير » (عام ثلاثة

(وتسعين) ، بالوجه البطولي والمؤثر للثورة البرجوازية الفرنسية ، وأهمل في الواقع وجهها المبتذل والترميدوري (نسبة الى ترميدور ، وهو الشهر الحادي عشر من الثورة - المترجم الى العربية) فان فرانس ابتعد ، في « الآلهة عطشى » ، عن أي بلاغة أو إثارة ، وراح ، على العكس من ذلك ، يحلل ، بالوسائل الفنية ، الاسباب الموضوعية التي أدت الى تغيير الاتجاه في شهر ترميدور ، وعادت على اليعاقبة بالخسران . ان فرانس لا يندهش على الاطلاق امام الثورة البرجوازية ، لانه يرى ان استبداد السادة الاقطاعيين قد استبدل به استبداد كيس الذهب . هذه الفكرة تسيطر على الحلم الرمزي للشيطان في « تمرد الملائكة » ، حيث يبين الكاتب ان زوال شكل من اشكال الاستبداد يؤدي ، بصورة آلية تقريبا ، الى تقوية شكل آخر من هذه الاشكال .

ان فكرة الطابع الدوري للتاريخ لم تظهر ، عند فرانس ، لانه أصيب بخيبة أمل من نتائج الثورات البرجوازية ، ولا تحت تأثير الايديولوجية البرجوازية ، وحسب ، بل انها كانت كذلك نتيجة لتأثير سيرورة الاستلاب في وعي الكاتب . ومع هذا كانت التصورات الوهمية عن آفاق التقدم التاريخي تتعايش عنده مع الانتقاد الصارم للديمقراطية البرجوازية ، بنت الثورة البرجوازية . ان الرابطة المباشرة مع عنصر الضمير الشعبي ، مع الحياة الشعبية ، لا المعرفة الحسية فقط للظروف القاسية لحياة الشعب ، بل وكذلك معرفة امكانيات الإبداع الكامنة في نفوس الجماهير الشعبية ، والقدرة على أن يرى في حركة ونضال الجماهير مبدءا خلاقا ، بناء ، قادرا على تغيير العالم ، أي بتعبير آخر الفهم الحقيقي لدور الجماهير التاريخي ، الذي مكّن غوركي من تغيير المنهج - تغييرا كيفيا ، ان هذا الفهم وحده كان في استطاعته ان يحرر فرانس ، وطائفة غيره من كتاب القرن العشرين النقيدين ، من التصورات الوهمية التي كانت لديهم عن آفاق التطور الاجتماعي . ان حياة الشعب لا تشكل ، عند فرانس موضوع تصوير مباشر ، فيما خلا بعض الشواذ : فمصالح الجماهير الشعبية ومطالبهم لا تنعكس في مؤلفاته الا بصورة غير مباشرة . الا ان في أساس موقفه الانتقادي من حضارة عصره البرجوازية رابطة بينه وبين الشعب ، ورغبة صادقة وانسية بالانطلاق ، في تقويمه للحياة ، من مصالح الشعب ، أتاحا له ان يرى طابع السلطة البرجوازية المعادي للشعب ، وأوصلته الى استنتاج أن سقوط المجتمع الرأسمالي أمر محتوم . فقد كتب فرانس ، في آخر حياته ، يقول ، بعد أن قوّم تجربة الحرب العالمية الاولى ، وثورة اكتوبر الاشتراكية : « لا نجازف بالمستقبل ، فهو لنا . ان دولة الاثرياء ستدول . ففي جبروتها تتراءى ، منذ الآن ، أمارات الخراب . هي ستندثر لان كل نظام طبقي - مغلق مصيره الموت ، وسيزول نظام الاجارة لانه غير عادل . أنه سيقضي وهو منتفخ صلفا في أوج التسلط ، كما قضى من قبله

الرق والقنانة (١) » هذه الخلاصة كانت هي النتيجة الموضوعية للتحليل الانتقادي للمجتمع الرأسمالي ، أن تطور فرانس على الصعيد السياسي ، عقب ثورة أكتوبر ، كان جريئاً الى حد بعيد ، لانه بدأ يرى أن الشيوعية هي مستقبل الانسانية . بيد انه لم يعرف ، كفنان ، كيف يصور حركة الانسانية نحو الشيوعية . فقد كان منهجه في الخلق يفتقر الى الصفات ، التي كان من شأنها أن تساعد على تثبيت الاتجاهات الجديدة للتطور التاريخي ، التي تجلت بقوة في القرن العشرين ، وهي نفس الصفات التي أعوزت المنهج التولستوي من قبل .

كان التطور الموضوعي للقوى المنتجة في المجتمع قد خلق الشروط الحقيقية التي تمكن الانسان من أن يتحول - حسب تعبير ماركس - « السى كائن نوعي » وكيف « من رفض القوة الاجتماعية على شكل قوة سياسية » . لقد خلق التطور الموضوعي للقوى المنتجة الشروط الملائمة كيما تصبح أفكار الاشتراكية واقعا ، ويتحقق ما دعاه ماركس « بالانعتاق الانساني » الحقيقي ، الذي من شأنه أن يلغي استلاب الانسان بالنسبة الى قوته الاجتماعية - المنتجة .

كانت سيرورة تحول المجتمع الرأسمالي الى مجتمع من نموذج جديد ، تشتد . فمن الطبيعي أن تنعكس أهمية هذا التدرج وطابعه الحسي في الفن ، وقد أدركت الواقعية النقدية ضرورة تغيير العلاقات الاجتماعية القائمة . إذ كانت قد جمعت كمية لا حصر لها من الوقائع التي تشهد بأن أسس المجتمع القائم على الملكية قد بلت ، وانها تناقض مصالح وحاجات الانسان الحقيقية . بيد أن الواقعية النقدية لم تستطع أن تصور القوى المحركة القادرة على تحقيق - والمحققة بالفعل - التحولات الاجتماعية التي بلغت طوب النضج ، ولا أن تبرز ، بصورة تامة ، الأسباب التي تقود الرأسمالية الى الافلاس ، ولا أن ترى الوسائل الحقيقية التي تمكن من حل النزاعات الطبقة للرأسمالية . وكان لا بد من أن يؤدي تطور الواقعية نفسها السى بروز منهج جديد للخلق يمكنها من معرفة وتصوير العوامل الجديدة الفاعلة في المجتمع ، والتي كانت تحول كل نظام العلاقات الاجتماعية على أساس اشتراكي . كان تطور الواقعية النقدية قد هيا تغييرا كفيما في المنهج الواقعي وقاد الى نشوء الواقعية الاشتراكية . ان الواقعية النقدية ، التي سبقت الواقعية الاشتراكية لم تتحول تحولا آليا الى واقعية من طراز جديد . فالتدرج في تكوين منهج جديد أشد تعقيدا من هذا ، لا يقف عند حد اغناء وتحويل الاشياء الموروثة . صحيح أن الواقعية الاشتراكية قد ورثت الواقعية النقدية ، ولكن ليس من الضروري أن يعود المنهج الجديد في الخلق الى تناول جميع ما خلفته الواقعية النقدية . لقد كتب لينين ، في « الملاحظات النقدية حول المسألة القومية » ، يقول : « ان كل ثقافة قومية تنطوي على عناصر ، حتى غير

(١) مقدمة أناتول فرانس لكتاب جاله لوندون : « الكعب الحديدي » ، باريس ، ١٩٢٢ ، ص ١٨ .

نامية ، لثقافة ديمقراطية واشتراكية ، اذ توجد ، في كل أمة ، فئة كادحة مستغلة ، تولد ظروف حياتها ، بالضرورة ، ايدولوجية ديمقراطية واشتراكية (١) « ولا شك في ان هذه العناصر من الثقافة الديمقراطية الاشتراكية قد هيأت الوعي الاشتراكي للشغيلة . فنحن نجدها في مفهوم العالم عند كثير من كبار الفنانين في القرنين التاسع عشر والعشرين ، أمثال شيلي وهاين وموريس وتولستوي وفرانس ، هذا اذا اكتفينا بذكر المشاهير منهم . ولكن لما كانت مجرد اتجاهات أو مظاهر لانظار اجتماعية أو فلسفية أو سياسية أو أخلاقية أو اقتصادية ، وكانت لا تحدد مفهوم الواقعيين النقاد للعالم في جملته ، فما كان لها ان تؤدي الى صياغة منهج ابداعي جديد .

ان تكون الواقعية الاشتراكية مرتبط بالنمو العظيم لوعي الطبقة العاملة الاجتماعية ، وهو يفترض ، بدوره ، أن الفنان قد أدرك ، تمام الإدراك ، رسالة البروليتاريا التاريخية . بتعبير آخر : ان الدور الحاسم في تكون المنهج الجديد قد أدته البرهة الطبقية ، أي انتقال الفنان الى مواقع البروليتاريا الثورية ، محققا بذلك الثورة الاجتماعية والثقافية ، أو المطابقة بين مفهوم الفنان للعالم بكل تماميته ومفهوم الطبقة العاملة في ميدان النضال ، وأدته مقدرة الفنان على تقويم مجمل ظواهر الحياة بروح مفهوم البروليتاريا الثورية للعالم الاشتراكي ، وإداه وعيه لحقيقة الأفاق الشيوعية للتطور التاريخي . وغني عن البيان أن منهج الخلق لا يترك الى مفهوم للعالم ، ولكنه يركز على هذا المفهوم بعد أن يكون قد استوعب صفاته . لهذا السبب اذا كان الفنان لا يشارك الطبقة العاملة الثورية في مفهومها للعالم ، كما هي الحال في البلدان الرأسمالية ، أو لا يشارك في هذا المفهوم الطبقة العاملة التي أصبحت مهيمنة في المجتمع الاشتراكي ، فلا يمكن أن يكون هناك منهج واقعية اشتراكية .

لقد أضحت روسيا موطن الواقعية الاشتراكية . فهيمنة الاوتوقراطية وحدها خلال مدة طويلة ، قد راكمت فيها طاقة ثورية لم يسمع بمثلها ، والتجربة البطولية للادب الروسي ، الذي خدم الشعب بكل تفان ، قد هيأت فيها الشروط الضرورية لظهور منهج فني جديد ، وغبقرية الشعب وضعت في الطليعة فنانا عظيما كمكسيم غوركي ، الذي يسجل نتاجه بداية مرحلة جديدة نوعيا في تطور تفكير الانسانية الفني ، وهي مرحلة مرتبطة بمطلع العهد الاشتراكي في العلاقات الاجتماعية . وبعد انتصار ثورة أكتوبر ، والبناء العملي للاشتراكية الذي تلا ذلك ، أي منذ اللحظة التي رأى فيها العالم بروز واقع اجتماعي جديد ، وشكل جديد لعلاقات الانسان بالمجتمع ، وعلم اخلاق اشتراكي جديد ، ومفهوم جديد لقيمة الفن الاجتماعية ومهامه ، بدأ منهج الواقعية الاشتراكية ، المتلائم مع حاجات المجتمع الجديد التي حددت تاريخيا ، ينمو ويتطور . ومثل هذا التطور يجري في الديمقراطيات الشعبية التي قام فيها

(١) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس - موسكو ، ج ٢ ، ص ١٦ .

نظام آخر للعلاقات الاجتماعية مختلف جذريا عن العلاقات الرأسمالية . أما في البلدان الرأسمالية ، حيث صاحب نمو الحركة العمالية والقوى الديمقراطية تجديد في تأثير الايديولوجية والثقافة الاشتراكيين ، فنشهد نشوء منهج الواقعية الاشتراكية عند فنانيين ، مثل أراغون وإيلويار ، ونيكسو ، وبراتوليني ، وبابلو نيرودا ، الذين يمتازون بأن مفهومهم للعالم اشتراكي ، والذين انتقلوا ، بصورة طبيعية ، الى مواقع الواقعية الاشتراكية ، لان التطورات الجديدة التي تجري في الحياة لا يمكن التعبير ولا الكشف عنها ضمن اطار مناهج الخلق القديمة ، بما فيها منهج الواقعية النقدية . في نتاج غوركي تتجلى السمات الاساسية للواقعية الاشتراكية بوضوح باهر . فالانتقاد الشمولي للرأسمالية يندمج عضويا بالتوكيد الحماسي للنظام الاشتراكي الذي سيخلف نظاما في حالة الاحتضار .

ان شمولية النقد الموجه الى المجتمع القائم على الملكية كانت تعتمد ، عند غوركي ، على دراسة تحليلية واسعة ، وتصوير لحياة وعلاقات الفئات الاساسية لهذا المجتمع . فالحياة الروسية المحاكاة من مفارقات متنافرة ، وتناقضات صارخة ، والتي كانت تجتازها طولا وعرضا شحنات الثورة الكبرى ، مسجلة بحرية وأمانة في مؤلفاته . العمال الاحرار في الاراضي المترامية لحوض الفولغا ، وانقاض البشر ، « الاناسي السابقون » ، الذين سحقتهم المدينة الرأسمالية الكبيرة ، والتجار الذين وضعوا في عنق البلاد الابية نير عمل استرقاقي ، والذين يكادون أن يصوروا نشاطهم الجشع على أنه تهدئة ثقافية ، ورجال الفكر الذين كان يفرعهم اقتراب الثورة ، ولكنهم يرتعون فيها ، رغم ذلك ، حبا بالشعب ، والفلاحون المخبولون الذين كانت تنتزعهم الحاجة من أراضيهم الضيقة العجفاء ، فيتحولون الى بروليتاريين بسرعة مذهلة ، واغنياء الريف الذين يدافعون ، بشراسة كلاب الحراسة ، عن قمحهم وخزائنهم ، والبرجوازية الصغيرة في الاقاليم ، الغبية ، المتوحشة ، الغافلة ، التي تحيا حياة البهائم ، والبوليس السري ، والجنود ، وكافة المدافعين عن النظام والمبادئ المهتزة ، في روسيا الملاك والبرجوازيين ، والعمال الثوريون ، الذين يخوضون نضالا حتى الموت ضد الحكم الفردي وسلطة الراسمال ، والمتسولون ، والرهبان ، والمثقفون الذين يحمون انفسهم من قضايا الكائن الشائكة بالجميل الانشائية ، والناس الذين يبحثون عن الحقيقة والعدل في عالم اشد ظلما ، والبشر الذين فقدوا كل وجه بشري في المعركة الضارية من اجل الحياة ، والبرجوازيون الصغار المستكينون ، والابطال الذين يشقون أمام الانسانية طريق المستقبل ، وجمال الحياة الرائع ، وطابعها اللعين ، لا شيء من كل هذا يخفى على عين الفنان النفاذة ، التي تنعم النظر في وجهه المرعب والملمم . ان روسيا القديمة الفائرة تحت وميض العاصفة الثورية قد وصفها غوركي برمتها ، من القاعدة الى القمة في الحقبة

التاريخية التي كان يتشكل فيها الوعي الشعبي ،
وقد بين غوركي بشجاعة وبصدق ، لا يعرف المداهنات ، التشويه والاذلال
والامتهان ، التي لا حدود لها ، والتي تلحق الانسان في ظل الرأسمالية . وحيث كان
حتى تولستوي يتحرج عن تعرية ما يحمله سقوط الانسان من ألم وسفاهة ، مضى
غوركي بجراة « حتى الاعماق » (« الحارس » ، و « الفتاة » و « أم آل كامسكي » ،
و « ابن العم » الخ . .) . وأبرز غوركي الاوضاع الرهيبة لحياة الانسان في ظل
الرأسمالية انطلاقا من وقائع يومية وعادية ، يعرضها على انها هي معايير هذه الحياة
وصفتها الثابتة . ولم يكن وصف مختلف أشكال القسوة والعنف التي تسود علاقات
الناس بعضهم ببعض هدفا بالنسبة الى الفنان ، بل انه كان يستخدمه لتأكيد عداء
المجتمع الاستغلالي للانسان . وقد أثبت غوركي ان قساوة الشغل انما هي نتيجة
للطابع الشاذ لظروف حياته ، وان القسوة الزهيدة ، التي تصل الى حد الاجرام
وانتهاك القواعد العامة للاخلاق ، ومصلحة أبناء البرجوازية هي التعبير الطبيعي عن
الجوهر الطبقي لهؤلاء . فمياكين ، وفاسا جيلازنوف ، وبيوتر أرتامانوف ،
ودوستيكايف وغيرهم من الجشعين ، المتفاوتين في درجة الجشع ، لا يعرفون لهم
قانونا غير الكسب ، والشعور ، الذي يلبس الملاك ، بضرورة الدفاع عن مصلحتهم
الخاصة يوقفهم موقفا معاديا للشعب ، الذي أصبح ناضجا ، في الداخل ، للتخلص
من الطبقات الاستغلالية .

وأبطال غوركي ، الذين هم منمدجون بقوة ، يعبرون بوضوح عن الاعتبارات
والفرائز الاجتماعية الخاصة بطبقتهم . على ان غوركي ، الذي يصور الانسان تصويرا
كاملا شاملا لكل صفاته وخصائصه الفردية لم يقصر قط الشخصية على جوهرها
الاجتماعي ، رغم انه خطط تماما مضمونها الطبقي . فمفاهيم « السيد » او
« بوغروف » او « مياكين » للعالم لا يمكن أن تختلط ببعضها رغم ان طبيعتها
واحدة ، ورغم كونها جميعا معادية للضمير والمطامح الشعبية . وانقسام العالم الى
فقراء واغنياء ، الى ضحايا للاستغلال ومستغلين ، هو ، في نظر الرأسماليين الذين
عرضهم غوركي ، قاعدة للكائن موضوعة سلفا ، لا يمكن لهم ان يتركوا أحدا يعدو
عليها دون ان يجابهوه بلا رحمة . وتبلغ طبيعة مفهومهم للعالم من المحافظة مبلغا
يشكلون معه جوهر اجتماعيا في صراع المصالح الدائر في المجتمع دون توقف .

وخلافا لعادة الواقعيين النقديين لم يكن غوركي يكتفي بملاحظة وجود الصراع
الطبقي في المجتمع ، وملاحظة تأثيره في اعضاء هذا المجتمع . فقد صور النتائج
الطبيعية للصراع الطبقي بالنسبة الى مصائر المجتمع الرأسمالي في جملته . وللمرة
الاولى في تاريخ الفن العالمي تتطابق ، في نتاج غوركي — وهذه سمة أساسية من سمات
الواقعية الاشتراكية — رغبة التطور الاجتماعي الظاهرة أمام النظر الذاتي للفنان ، مع

الحركة الموضوعية للتاريخ والتطور الاجتماعي .

ولم يحتج غوركي الى البحث عن طرق توصله الى الشعب ، لانه كان من صميم الشعب . وهذه الخاصية في النتاج الغوركي ، الجديدة على الفن العالمي ، قد ادركها ، بصفة خاصة ، الواقعيون النقديون ، الذين عاصروا الكاتب الكبير . ولكم كان ستيفان زفيغ على حق عندما أكد أن الشعب نفسه قد اكتسب ، في مؤلفات غوركي ، موهبة الكلام . « من لحم جسده خلق لنفسه شفاهها ، ومن كلمته صنع المتحدث باسمه ، ومن طبقته أبدع لنفسه انسانا ، وأطلق هذا الانسان ، الذي هو كاتبه ومحاميه ، من أعماقه ، كأنما يريد ان يطلع الانسانية على حياة الشعب الروسي ، وحياة البروليتاريا ، والمهانيين والمستثمرين والمضطهدين . (١) » لقد اتاحت لغوركي آراؤه الاجتماعية وجملته مفهومه للعالم بأن يرى المجتمع الرأسمالي من الداخل والخارج انطلاقا من المنظور الواقعي للمستقبل القريب والحتمي ، الذي كان يحمل الثورة وسقوط الرأسمالية . وبحكم وجوده ، كفنان ثوري ، خارج نظام الضمير البرجوازي ، متحررا من الاوهام التي تولدها الايديولوجية البرجوازية وسيرورة الاستلاب كشف التناقضات الحقيقية الواقعية للعالم الرأسمالي وعرف كيف يخضع ، لنقد شامل ، حقيقة ، جميع المبادئ التي بني عليها المجتمع المرتكز على الملكية . لقد كان الطابع التاريخي الرفيع للنتاج الغوركي يعتمد على مفهوم الحتمية المنطقية لاحتلال علاقات اجتماعية أخرى محل العلاقات الرأسمالية . وتاريخية غوركي ، بخلاف تاريخية كلاسيكي الواقعية التقليدية - وهنا تكمن السمة الجوهرية لمنهج الابداع الجديد - لم تكن تقتصر على مطابقة نماذج وطباع وعلاقات الابطال على الحقيقة الموضوعية للتاريخ ، الامر الذي هو ، بحد ذاته ، انجاز واسع للفن الواقعي . فقد صور غوركي ، الذي كانت فكرة التطور في نظره ، كما هي في نظر المفكر والفنان الثوري ، عضوية ، صور الحياة ، وبالتالي التاريخ ، في صيرورتها اللانهائية . وهو لم يفهم فقط الاشكال المادية لهذه الحركة ، كما كانت تتبدى للناس في زمانه ، بل فهم كذلك النتائج الطبيعية المباشرة لهذه الحركة ، التي كانت تهيء النصر النهائي للشعب الكادح . لهذا السبب كان نتاج غوركي - وتلك هي على أي حال احدى خصائص المنهج الجديد - متميزا بتفاؤل تاريخي قائم ، لا على آراء الفنان الذاتية ، بل على معرفة واعية لمسيرة التطور الموضوعي للمجتمع . انه تفاؤل من نوع سام ، لا يلطف ولا يجمل التناقضات والمظاهر المأسوية للحياة ، الامر الذي يميل اليه الفكر الليبرالي البرجوازي .

ويتميز تفاؤل غوركي بموقف مباشر ومتعقل من الحياة والبشر ، وبرفض الابتعاد عن تحليل وتصوير المأسوي والدرامي اللذين لا يفتان يظهران في الواقع الاجتماعي . وفي الوقت نفسه كان الكاتب ، وهو يتبع سيل الاحداث المشوش ،

(١) ستيفان زفيغ ، المؤلفات المختارة ، موسكو ١٩٥٧ ، ص ٦٨١ (طبعة روسية) .

ومختلف مظاهر القسوة في الحياة ، والظلم ، والبؤس ، والآلام ، يتبين الحركة الحتمية للأسباب والنتائج ، وهي تهيب الشروط التي ستمكن من القضاء على الآلام ومصائب الكائن الاجتماعي ، أي الإنسان .

ولنجدن في تفأؤل غوركي ، في المبادئ الجديدة ، التي أدخلها مبدع الواقعية الاشتراكية على الفن ، للتعبير عن الواقع ، أصل التفأؤل الداخلي في « الكارثة » لفادييف ، وفي « مأساة متفائلة » لفيشنيفسمكي ، وفي أفضل آثار الأدب السوفييتي الذي يعالج موضوع الحرب . ومن تفأؤل غوركي تنبثق جراءة الكتاب المنتمين الى الواقعية الاشتراكية في البلاد الرأسمالية ، الذين يصورون فظائع الاستغلال الرأسمالي ، واستعباد الإنسان في النظام البرجوازي .

وقد عينت التاريخية الجديدة ، التي أبرزها نتاج غوركي ، سممة جديدة للسببية في منهج الواقعية الاشتراكية . مثال ذلك ان توماس مان ، عندما صور ، في « آل بودنبروكس » ، سقوط وانحلال أسرة برجوازية ، مساويا بين مصير أبطاله ومصير المجتمع البرجوازي ، خصص مكانا ثانويا لتفسير المظهر الاجتماعي للتحوّل التدريجي أثناء تحليله للأسباب الموضوعية التي أدت بآل بودنبروكس الى الإفلاس . وقد وصف ، بمهارة لا مثيل لها ، انهيار الشركة وانهيار أسرة بودنبروكس ، مع بقائه ، خلال سرده ، ضمن دائرة دراسة العلاقات العائلية ومصائر أبطاله الخاصة ، بصورة أساسية .

كذلك يروي غوركي ، في « قضية ارتامونوف » ، قصة سقوط أسرة ، عزيزة الجانب ، من أسر التجار ، ولكنه عند بيانه للأسباب التي أدت الى سقوط « قضية » ارتامونوف ، أي قضية كل البرجوازية الروسية والنظام الاجتماعي ، الذي تدعمه ، وجه اهتماما بالغا الى الوقائع المستمدة من التاريخ الاجتماعي لزمانه . ان انحطاط آل ارتامونوف عامل ثانوي في نظر غوركي . فقد كان يرى ، انسجاما منه مع الحقيقة التاريخية ، ان العامل الذي كان يحدد مصيرهم هو الحركة الشعبية . ان الثورة هي العامل الأساسي لخسارة قضية البرجوازية الروسية: فقد أدانت آل ارتامونوف، وآل بوليتشيف ، وآل دوستيكايف وغيرهم من أبناء البرجوازية .

وهكذا فان دراسة وفهم العلاقات السببية العاملة في المجتمع هما ، حسب النهج الجديد للابداع ، مرتبطان بالضرورة بتحديد وتفسير طبيعتهما الاجتماعية . لم يكن لغوركي بد ، وهو يحلل ويصور حياة المجتمع القائم على الملكية وصراع التناقضات الذي تخفيه بين طبائها ، من إعطاء تعريف للقوى التي تحرك التطور الاجتماعي . وغوركي ، خلافا لما كان عليه الايديولوجيون البرجوازيون من تناول سير التاريخ بطريقة ميتافيزيقية ، كان يرى مصدر التناقضات الطبقيّة في الاوضاع المادية للحياة ، ويعتبر الجماهير الشعبية كقوة محرّكة للتطور الاجتماعي . وكان نتاج

غوركي - وفي هذا سمة جوهرية من سمات الواقعية الاشتراكية - يمثل الشعب كمبدأ يخلق التاريخ كما يخلق كافة خيرات التقدم الروحي والمادي ، من أجل هذا كانت مؤلفات غوركي ، بالفعل ، موسوعة للحياة الشعبية ، التي مثلها ، تمثيلا كاملا ، في حياته اليومية ، وفي حاجاته الصريحة التي لا يستتر منها شيء ، وفي عظم بطولته وعمله . لقد كان ضمير الشعب ، في نظر غوركي ، عاملا خلاقا للثقافة . وكان يقول أن غزارة وقوة الطاقات الروحية الخلاقة لدى الشعب تنعكس في الوجوه العملاقة التي أبدعها الخيال الشعبي الذي يبث الشعر في المظهر البطولي الدؤوب للمزايا الشعبية ، في وجوه « جيلفامش » و « بروميتيه » و « ميكولا سيليانوفيتش » ، و « فاسيليسا الحكيمة » و « فاوست » ، و « تيل ويلنسييجل » ، ولم يكف غوركي ، خلال السنوات التي سبقت الثورة ، عن اعتبار الطابع القومي أساسا لثقافة المستقبل ، وقد أوجد هذه الثقافة المستقبلية بعد الثورة ، باشتراكه في تنظيم الثورة الثقافية ، عمليا ، وأبرزها الى حيز الوجود .

لقد حدّد المفهوم الجديد للطابع القومي ، ولدور وأهمية الجماهير الشعبية في التاريخ ، عند غوركي ، تصويرا آخر للشخصية الشعبية ، مختلفا عن التصوير الذي أبرزته الواقعية النقدية . ففي مؤلفات غوركي تتسم الشخصية القومية بتعقلية رفيعة ، لا بذلك التبحر الكتبي الذي يؤخذ ، في الغالب ، على أنه تعقلية ، تتسم بذلك حاد يعينها على السير وسط مصاعب الحياة ، والحكم على الحياة نفسها . وأبطال غوركي ، المتصلون مع بعضهم ومع المجتمع ، والجاهدون في العثور على مكانهم في هذا المجتمع ، تراههم على الدوام غارقين في تأملاتهم . وهذه التأملات تتناول الحب والموت والوعي والعمل ، وعلى وجه الخصوص وبصفة مباشرة ، مصائر المجتمع نفسه وحركة الحياة ، التي تسمى هذه التأملات السى تحديد مسارها المستقبل . وأبطال مؤلفاته ، وهم أناس من كل نوع ، لقيهم خلال جولاته عبر مدن وقرى روسيا القديمة ، يفكرون في الحياة تفكيرا عميقا ومتواصلا . وهم يدركون ، أزاء شعورهم بنير الاستغلال الذي لا يحتمل ، وعبء الظلم ، ووطأة العنف ، أن الأسلوب الذي تعيش عليه روسيا لا يمكن أن يستمر . ويدركون ببطء ، ولكن دون خطأ أيضا ، أن من الضروري والمحتّم تغيير نظام الأشياء القائم ، والمتقدمون من بينهم يتخلون عن الاحتجاج والرفض التلقائيين ، لينتهوا الى الاعتراض الواعي على الرأسمالية ، منضمين بذلك الى أولئك الذين يناضلون ، وهم على بينة من أمرهم ، ضد النظام البرجوازي .

وفي الصورة التي يقدمها غوركي عنهم ، نرى أن تكون الشعور بالذات ، لدى الشعب ، عملية تدرجية معقدة تنطوي ، في بدايتها ، على فهم صحيح لوضع الانسان المادي في المجتمع الرأسمالي ، ثم تخطي الاوهام التي أوجدها النظام الاجتماعي القائم ،

تخطي التقاليد التي لقنها الاستلاب الانساني ، واخيرا ، في الطور النهائي من التدرج، على التحرير الداخلي للانسان من مفهوم عالم الملكية ، وصرفه الى مصلحته الخاصة، وربط هذه المصلحة الخاصة بالمصلحة العامة ، المصلحة المشتركة للشعب الكادح ، الذي يناضل في سبيل التحرر من الاستعباد الرأسمالي . وعلى هذا فان فكرة تحرير الانسان من كافة اشكال الاستعباد الروحي والمادي امر جوهري في نظر غوركي . والاهتمام البالغ ، الذي وجهه ، منذ بداياته الادبية ، نحو الانسان ، وكذلك « الانتروبومورفيه » (او التشبيهية أي تصميم الشكل الانساني) التي تميز طوره الاول والاخير ، على السواء ، مرتبطان ، ارتباطا لا انفصام له ، بالطابع التحريري والثوري لمفهوم العالم عند هذا الفنان . واذا كانت التشبيهية تبدو ، في الوعي البرجوازي ، كنتيجة غير مألوفة لسير عملية الاستلاب ، الذي كان يحمل في طياته العزلة القصوى للبشر ، وفصل الانسان عن المجتمع ، فان التشبيهية الغوركية كانت تعكس تخطي الشروط الموضوعية المتولدة عن الاستلاب والادغام المرتبطة بها . وكان غوركي يضع مقابل حرية وجمال الانسان ، الذي هو سيد الكون ، الحياة البئيسة التي هو مضطر ان يعيشها في ظل الرأسمالية . ولا بد للانسان ، كيما يصبح امير حياته بالفعل ، وسيد مصيره بالتالي ، من النضال في سبيل الحرية . وتقدم مؤلفات غوركي مجموعة من نماذج الوعي الشعبي ، المستفيق على نفسه ، بدءا بالابطال الذين يفكرون في معنى الحياة ، امثال « سموري » و « كونوفالوف » و « غفوزديف » وغيرهم ، وانتهاء بأولئك الذين أصبحوا يقفون تحت راية الثورة . ويبرز غوركي ، في ابطاله ، الذين يشاركون في النضال الثوري ، درجة الوعي الاجتماعي المتفاوتة . فالى جانب نيلوفنا ، التي تستجيب الى نداء عاطفتها كأم ، واحساسها بالعدالة الذي يلبس كل شغل ، فتهب قلبها الاموي للثورة ، ينتصب ابنها « بافل » ، وهو عامل ثوري مثقف ، وواحد من أولئك الذين يؤلفون حرس المعركة البلشفي . والى جانب « نيل » ، الذي يعارض بارادة الطبقة العاملة ، وبأيمانه بالنصر النهائي ، ارادة الفئات الحاكمة في المجتمع القائم على الملكية ، يقف البلشفي « كوتوزوف » ، الذي يمتاز بمعلومات وفيرة ، وثقافة واسعة ، وتجربة في الحياة لا تحدد ، والذي يهزم خصومه الفكريين والسياسيين بقوة افكاره ، ويقوّض « تركيب الجمل » المعقد الذي يحتمي به المثقفون البرجوازيون من الثورة التي لا تهدان . ولم يبرز غوركي دفعة واحدة كافة مظاهر شخصية الثوري : بل انه عمق وحسن صورته مع نمو النضال الثوري ، ومع استيعابه ، هو نفسه ، أي الكاتب ، بصورة افضل خصائص المناضلين الثوريين . وقد وجه غوركي - وتلك هي احدى الخصائص السائدة في الواقعية الاشتراكية - عناية ، لا حد لها ، الى ابداع صورة أولئك الذين كانوا في طليعة النضال من اجل الحرية ، معتبرا هذه الوجوه - وهو على حق في ذلك - كأسمى

تعبير عن أفضل مظاهر الشخصية الشعبية . وإذا كانت المثل الإيجابية لفناني الواقعية النقدية تتجلى في موقفهم الأخلاقي ، ولما تظهر في العادة متحققة في وجوه أبطال واقعيين ، وإذا تحقق هؤلاء الأبطال فإنهم يكونون محرومين من القوة الحيوية والاقتناع ، مثل « بيناسي » ، عند بلزاك ، و « كاراتاييف » ، عند تولستوي ، و « الكسي كارامازوف » و « زوسима » ، عند دوستويفسكي ، الخ . . ، ففي جمالية غوركي ، في جمالية هذه الواقعية الجديدة ، وضعت مشكلة وجهه البطل ، الذي تتمتع شخصيته بقوة المثل الأخلاقي ، وتسهم بالتالي في صنع شخصية أولئك الذين يشاركون في النضال الجماعي الرامي إلى انجاح الاشتراكية ، هذه المشكلة وضعت في المقدمة .

ولقد كان أعظم انجاز حققه غوركي هو وجه قائد الثورة ، لينين ، الذي لم يمكن إبداعه إلا عن طريق فنان يمتلك منهج الخلق الجديد ، الذين يعين على استيعاب الأحداث التاريخية في علاقاتها الحقيقية مع الواقع الاجتماعي ، استيعابا موضوعيا . وقد صور غوركي لينين في منظور ثوري ، في الوحدة بين الذاتي والجماعي ، في انصهار عضوي مع التدرج الثوري ، كخالق يغير العالم ، كمفكر موهوب يتمتع بنفاذ تاريخي لا يحد ، كرجل نشيط مرتبط بالشعب ارتباطا لا ينفصم ، شاعر باقل اضطراب يعترى هذا الخضم الشعبي ، كسياسي يعرف تماما إلى أين يقود الشعب وكيف يقوده .

إن الشخصية الشعبية تتميز ، في الصورة التي يعرضها فيها غوركي ، بكمالها وحيويتها ، وغناها بالعواطف والأفكار . لقد كان غوركي يمتلك ، امتلاكاً تاماً ، فن التحليل النفسي ، وقد تابع ، إلى حد كبير ، التقليد التولستوي . غير أنه لم يستخدم التحليل النفسي فقط كسلاح نقدي ، كمبضع لتشريح الروح الإنسانية ، وتمزيق الأقنعة ، التي غالباً ما يخفي الإنسان وراءها حوافزه وأفكاره ، بل وكذلك كوسيلة تعين على تصوير الطبيعة الإنسانية بتمامها ، وعمق حقيقة انفعالات وأفكار الإنسان حول الحياة والعالم . وقد أتاح التحليل النفسي لغوركي أن يبرز الفنى الحقيقي الذي تزخر به نفوس أبناء الشعب ، وأن يظهر طاقاتهم التي تسحقها الأوضاع الاجتماعية الشاذة . ولا يكف غوركي ، أثناء تصويره للشخصية الشعبية ، عن التنويه بما تزخر به من خزين لا محدود من الطاقة المعنوية البحتة ، وإمكانات الإبداع . إن أبناء الشعب لتجمع بينهم عاطفة أخوية لا حد لها ، ويجمع بينهم الشعور بوحدة أهدافهم ، ذلك الشعور الذي يلج وعيهم ، والذي لولاه لما كان من الممكن القيام بالثورة . ويثبت غوركي أن الرأسمالية لا تقتصر فقط على التفريق بين البشر ، و « نزع الضغط الاجتماعية عن الأفراد » ، على حد قوله ، بل إنها تجمع كذلك بين الجماهير الشعبية ، وظهور هذا الشعور بالجماعية بين الشعب ما كان لغير فنان ،

يملك منهج الابداع الجديد ، ان يلحظه . وقد دلّ غوركي على مختلف مجالي الطاقة الخلاقة عند الشعب . هذه الطاقة تتجلى في الانتهاك ، الذي لا يخلو من الاستفزاز ، للنظم اليومية في العالم القائم على الملكية ، لذلك النظام الجامد الذي يستخدمه المالك لحماية حقوقه ، وتتجلى في التطبيق الموجه لقدرة الشعب الخلاقة التي لا تحد ، والتي تبرز ساعة يشرع هذا الشعب في العمل بحرية ، ويتوفر بكل اخلاص على عمله الخلاق . ان تشعير العمل ، وهو مميزة جديدة وهامة من مميزات الواقعية الاشتراكية ، قد ظهر للمرة الاولى في الفن الحديث من خلال انتاج غوركي ، الذي بين كم ان العمل والابداع طبيعيان بالنسبة الى الانسان ، وأي فرح عظيم يستطيعان ان يحملاه اليه عندما يصبح متحررا من سيطرة الرأسمالية .

ولا يستطيع الانسان ان يتمتع بالحرية الحقيقية ما لم يتخلص من المفاهيم والعادات والافهام التي بذرها المجتمع الرأسمالي في الضمير الانساني . وكان من رأي غوركي ان الفردية ، التي هي نتيجة لتعارض الانسان مع المجتمع ، هي بالبداهة ، السمة الاساسية لمفهوم العالم البرجوازي . وقد درس بكثير من التمعن عملية البروز التدريجية للمفاهيم الوهمية احياة وضمير الانسان الذي يشعر بأن شخصيته و « ذاته » غريبتان عن العالم الموضوعي الذي يبدو لناظر الفرد المنطوي على نفسه كشبكة من الالغاز التي لا تفسير لها ، وكقوة خفية معادية . وقد خصص غوركي لدراسة الوعي المستلب ، دراسة نفسية ، مؤلفين بارزين على الصعيد الادبي ، وهما مجموعتا أقاصيص « الحياة باللون الازرق » و « بنات وِردان » . وما دعاه بشذوذات الوعي التي يعبر عنها أبطال مؤلفاته — قسطنطين ميرونوف ، الذي ، بعد ازمة روحية ، يعود بهدوء الى جشعه المعتاد ، و « افلاطون ايرمين » الذي يموت « سائرا » — ان هو الا نتيجة لشذوذ وظلم النظام الاجتماعي ، فمصادر التصورات الوهمية التي تساور الابطال عن الحياة والعالم والبشر ، والاحكام الشائنة ، التي يطلقونها في هذا المعرض ، ينبغي البحث عنها في انعزالهم عن التطورات الجارية في الحياة ، فهي نتيجة لانطواء هؤلاء الابطال على ذواتهم ، ذلك الانطواء الذي يحول بينهم وبين الاتصال بالعالم . وقد حلل غوركي الطبيعة الاجتماعية لهذه الظاهرة ، من جميع وجوها وسمو ملحمي حقا ، في « كليسم سامغين » ، حيث عرض اخص نواحي الوعي البرجوازي نموذجية ، واخضعها لنقد شمولي .

ان المرحلة التاريخية المعقدة ، المتناقضة ، الفنية بالاحداث ، التي شملت فترة اعداد الثورة الروسية الاولى وتوَجّت بثورة « شباط » ، تلك المرحلة التي تشمل فترة الحركة الرجعية وصعود الحركة الثورية التي سجلت افلاس ايدولوجية الحكم الفردي ، واوهام مذهب الديمقراطية البرجوازية ، المرحلة الفنية بالصراعات الطبقة الكبيرة ، والاضرابات الواسعة ، وحوادث اشعال النيران في الممتلكات الاقطاعية ،

والتميزة بقتل الأبرياء في يوم « الأحد الأحمر » ، وبمغامرات السادة الإقطاعيين ، واستفزازات البوليس السري ، والدعاية المدروسة التي كان يقوم بها البلاشفة في المعامل والمصانع ، مرحلة ترددات المثقفين ، وانقسامهم على أساس عواطف الاستلطاف والنفور السياسيين ، ان جملة الحياة الغريبة وغير المستقرة في تلك المرحلة قد تجسدت ، بنواحيها المتعددة ، في رواية غوركي الأخيرة .

فالتجار والموظفون ، والشعبيون والماركسيون ، والطلبة وتطلعهم الروحي ، وضلالات الفن الانحطاطي ، والنضال الثوري ، وتشيعات المثقفين الذين تنكروا للثورة ، ونشاط عملاء البوليس السري ، كل تلك الخلفية الوجودية قد وصفت بوضوح تام . وقد أتاح الكمال التاريخي ، الذي حددت به البيئة الاجتماعية ، لغوركي أن يصف ، في العمق ، الحياة الروحية للمجتمع الروسي ما قبل الثورة . وقد تميز هذا المجتمع بالصعود الثوري ، الذي كانت تبشيره المفطرة بادية في كافة مجالات العلاقات الاجتماعية . لقد كانت أضواءه تنير زوايا الحياة وزوايا الوعي البرجوازي على السواء . فكان هذا الضياء يفضح جميع القيم الاخلاقية الروحية التي كانت تستخدمها البرجوازية وابتاؤها ، والديمقراطيون الهواة ، والمتسامحون الجبناء ، والنيثيشيون الجدد ، ودعاة الجمال الصرف والفن الملائكي المنقّى من الهموم الأرضية ، والمتعهدون المنهمكون ، ومفكرو الاقاليم ، كانوا يستخدمونها للاحتماء من الحقيقة التاريخية محاولين أن يثبتوا ان الشيء الموجود ثابت لا يتغير ، وان من الضروري الحفاظ على الوضع القائم .

وكانت شبكة كثيفة ولزجة من الكلمات والافكار والتأكيدات تحيط بالحقائق البسيطة التي كانوا يفرغونها من مضمونها الحي ، مثال ذلك قولهم : يجب ان نحب الشعب ، الذي يحمل الله بين جنبيه ، والذي ما زال مع ذلك غير ناضج لتلقي الحرية ، ولهذا لا بد ان يبقى تحت الوصاية ، والثورة أمر ضروري ، ولكن الشعب جاهل الى الدرجة التي لا يمكن معها ان يكلف بتحقيق العمل الثوري ، والناس منعزلون ، بعضهم عن بعض ، لان هذا هو القانون الحتمي الذي يحكم الكائن ، الخ . الخ . . . مثل هذه الافكار غير الصحيحة ، التي من شأنها ان تفسد العقل والقلب معا ، كانت تسيطر على « كليم سامغين » وأضرابه ، ممن لم يعودوا بقادرين على ان يتبينوا أين توجد الحقيقة وأين يقع الباطل ، ولا ان يفرقوا بين الخير والشر . لقد كانت المعايير الاخلاقية والروحية تتناوب في ضميره وتدنّى ، وكان ، هو نفسه ، يبذل الجهد ، بعد ان احس بأن في أساس « الجمل المثمقة » التي بلجأ اليها الناس ، والكذب الذي يسود العلاقات بين البشر ، وفي أساس الحب والعائلة والصدقة والاعمال ، يوجد الخوف من الحقيقة ، والخوف من نهوض الشعب ، الخوف من الثورة ، يبذل الجهد لإبعاد ميقات الثورة ، التي هو ، بحكم وضعه ، عدو لها .

وكليم والناس الذين من وسطه عاجزون عن ان يقوّموا بالضبط المنظور التاريخي ،
والوضع الحقيقي الذي ظهر على انه نتيجة للتصاعد الثوري . ولما كانوا منقطعين
تماما عن حاجات الشعب الحقيقية ، متمحورين على شخصياتهم الخاصة ، فهم
يفتحون ابواب وعيهم على مصاريحها لشتى الاوهام التي ترتدي جميعها ، دون
استثناء ، طابعا محافظا ومعاديا للثورة .

ان الوعي اثوري ، والوعي الشعبي هما وحدهما القادران على الوصول الى
الحقيقة التاريخية والى جملة العلاقات الوجودية . وقد راح الفلاحون والثوريون ،
والعمال والمثقفون الثوريون ينظرون الى حقيقة العهد مواجهة . وخلال النضال
الثوري ، وفي المعركة ضد البرجوازية والقيصرية فقط عرفت قوانين التاريخ والتطور
الاجتماعي ، والانسان الذي خلق العالم من جديد وغيره اصبح هو سيد قوته
الاجتماعية السياسية التي كانت مستلبة من قبل . ان كوتوزوف مدرك تماما لما
يحدث في الحياة ، وعارف الى اين يؤدي الصراع الطبقي الجاري بين الشفيلة
والبرجوازية . وهنا بالذات تكمن قوته ، وفي هذا ضمان للانتصار المحتوم تاريخيا .
وبينما كان غوركي ينقد الايدولوجية البرجوازية ، انطلاقا من مواقع ثورية ،
نقد كذلك القواعد الاخلاقية التي كان يعتمد عليها المجتمع البرجوازي . فنتاجه ، الذي
يدعو الى الحرية والى اعتناق الانسان ، انسي بصورة عميقة . والانسية الغوركية
خلافيا للانسية التأملية لكثير من الواقعيين ، وفي مقدمتهم تولستوي ، تمتاز
بفعاليتها . فهي تتويع للتراث الانسي الباذخ في الادب الروسي ، ذلك التسرات
الصادر عن بوشكين الذي وحد بين الانسية والنضال التحرري . ان العمل الموجه
نحو خير الانسان ، العمل الذي يهدم المؤسسات الاجتماعية الظالمة ، ويحرر الانسان
من الآلام ، هو مؤدى وجزء الانسية الغوركية . فغوركي ينطلق باستمرار من
مصالح الانسان الحقيقية وهنا تكمن قوة انسيته . وقد ادى الطابع الانسي لنتاجه
الى بروز مبدا ملحمي فريد في مؤلفاته .

ان غوركي كاتب ملحمي ، وليس ذلك ناشئا فقط عن ميله الطبيعي ، او ضخامة
نتاجه ، او لان المسألة الرئيسية في هذا الانتاج هي التغيير الثوري للمجتمع القائم
على الملكية ، وايقاظ الوعي الشعبي ، وكل هذا هو موضوع ملحمي بطبيعته ، بل انه
لكذلك بسبب حبه للحياة ولجمالها المادي . ان ملوتنته تضم الوانا كثيفة وسائلة ،
فنشره مليء بالتفاصيل المعبرة ، التي تدهشك بصدقها . ومع ذلك فان مادة الحياة ،
ودراسة وتصوير القوى الاجتماعية ، الفاعلة والمكافحة في المجتمع ، لا تخنق
الشخصية في قصصه ، ولا تزيل من مؤلفاته العنصر الفني . فنتاج غوركي يتميز
بالانصهار العضوي للعنصرين الفني والمحمي معا ، والتحامهما في تركيب واحد ،
ولقد مكنه اندماج هذين العنصرين المختلفين في ثلاثيته ، التي هي ترجمته الشخصية ،

من عرض تعدد الطباع الانسانية ، وعرض لوحة الحياة المعقدة ، وتصادم الطبقات الاجتماعية المختلفة ، وفي الوقت نفسه ، الانطلاق الروحي الهائل لشخصية بطله الفني .

لقد عرف غوركي كيف يبصر ويتبين ، في مجتمع عصره ، مختلف القسوى الاجتماعية المتباينة التي كانت تكافح داخله ، وقوم نضالها على ضوء الرثابة الثورية . وقد فتحت طريقة الابداع الجديدة ، التي ظهرت في نتاجه ، السبيل امام امكانيات باللغة الانساع لتصوير تناقضات الحياة والتدرجات المعقدة ، التي كانت تهز الروح الانسانية ، تصويرا ثاليفيا . وقد اعتبر غوركي ، على الدوام ، ان التصوير الشامل للانفعالات الانسانية ولابحاث الابطال العقلانية ، هو المهمة الاساسية للفن . وكان أسلوب الابداع الجديد يتيح للفنان رؤية العلاقات القائمة بين الشخصية والمجتمع على حقيقتها ، وتصوير الانسان في كافة مجالي شخصيته ، تصويرا واقعيا كاملا بالفعل . وكان هذا المنهج الابداعي الجديد ، الذي يدرس علاقات الانسان بالمجتمع ، يساعد الفنان على خلق ملحمة المجتمع الاشتراكي ، وعلى متابعة وتسجيل التدرجات التاريخية المعقدة ، التي تجري في المجتمع الجديد ، ومتابعة نضال هذا المجتمع ضد قوى الماضي ، وقيام علاقات اشتراكية فيه بين الناس . وقد بسط منشئ الواقعية الاشتراكية نهجا جديدا لم يتوقف عند حدود مزاولته الفنية هو شخصيا . فقد اعتمد على تجربة الادب السوفياتي الناشئ ، وارسى قاعدة ، لا تحد ، لجمالية الواقعية الاشتراكية . وقد أتاح منهج الابداع ، الذي يرجع اليه فضل ايجاده ، للفن ان يصور التغيرات والتبديلات الهائلة التي جرت في العالم بعد ثورة اكتوبر .

العالم الحديث والواقعية

ان التبدلات الكبرى ، التي تناول الفن ، شكلا ومضمونا ، تخفي وراءها باستمرار تغيرات واسعة في حياة الناس الاجتماعية . ففي القرن العاشر أجبر مسار التطور التاريخي نفسه الفن الواقعي ، بالاستقلال عن طبيعته وأصله الطبقيين ، على البحث عن الوسائل التي من شأنها ان تساعد على بلوغ تصوير تركيبي للحياة وللعصر ، أي على معرفة وإبراز محتواه التاريخي .

لقد فجرت ثورة أكتوبر العظمى عالم الملكية ، وفتحت أمام الشعوب سبلا عملية للوصول الى نظام اجتماعي جديد . وقد عينت الحدود التي يبدأ منها انتقال المجتمع الحديث من الرأسمالية الى الاشتراكية ، وهي عملية تدريجية محفوفة بمصاعب لا حد لها ، وبنضال طبقي مرير ، وهجوم مستمر من قبل الفئات المملوكة ضد الجماهير الشعبية التي بدأت عملا تاريخيا واعيا .

ويرى الفن الواقعي ان عدم استقرار النظام الرأسمالي قد انشأ يكتسب بدهاءة مادية ، وأصبح هو الواقعة الأساسية للتاريخ المعاصر ، وحقيقة العصر الجليية . والكتاب الواعون وعيا تاما لهذه الحقيقة قد انضموا صراحة الى افكار الثورة . وفي رأي عدد من الواقعيين النقيدين ان هذا التدرج قد صاحبه عملية إعادة نظر طويلة ، وأحيانا شاقة ، في آرائهم السابقة التي كانت قد رسخت لديهم . وبالنسبة الى الفن ، فان مسألة الكائن التاريخي في المجتمع القائم على الملكية ، وطابع التحولات الاجتماعية الجارية ، واتجاه الحركة التاريخية ، ومكان الانسان في عالم متغير ، ومصير هذا الانسان في المجتمع الحديث ، الذي هو في حالة تبدل ثوري ، هذه المسألة قد أصبحت أساسية ، ودخلت ، بصورة واعية او تلقائية ، في آثار الفنانين الذين ينتمون الى اشد الاتجاهات تباينا واختلافا . وهكذا أصبح الإدراك التأليفي للتاريخ المعاصر الحي ضرورة للفن ، ولكافة اشكال الايديولوجية الاجتماعية الأخرى . من أجل هذا سعى الفكر الاجتماعي البرجوازي الى اعداد مفهوم شامل للحياة من شأنه ان يفسر «سر» العلاقات الانسانية في العالم الحديث (وهو سر سبق للماركسية ان افترضته منذ عهد بعيد) ، وطابع تبعية الانسان والعالم للظواهر الطبيعية .

ان السمة المشتركة بين أهم المذاهب البرجوازية المعاصرة هي ، دون شك ورغم بعض الاختلاف ، الاتجاه نحو التركيب . فالفرويدية أعدت مفهوما شاملا للثقافة انطلاقا من « الوحدة الجنسية » (Pan - sexualisme) . وحاولت مدرسة « فرويد » ، في فلسفة الثقافة التي انتهجتها ، ان تفسر ، بعوامل بيولوجية ، حوافز

الاعمال الانسانية ، وطبيعة النزاعات الاجتماعية ، وان تهيم نظاما لضبط السلوك الفردي والاجتماعي للانسان . والاتجاه نحو تفسير تركيبى للعالم ابرز من هذا في آراء أنصار الاتجاه الكوسمولوجي في الواقعية - المستحدثة الانكلو - امريكية ، وخاصة في فلسفة « هويتيد » البنيوية ، التي تعتبر الحياة والموجود كترديج ، الخاص فيه جزء من الكل ، والتي تمثل ، في الوقت نفسه ، مكثفا لهذا الكل . وقد أعد « هويتيد » بناء ، للعالم ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع ، وعلم الاخلاق ، وعلم الجمال ، يعتبره شاملا ، وقد استند ، في نهاية المطاف ، الى فكرة الله ، وادخل في نظامه تفسيراً لتدرجات العلوم الطبيعية ، « وحدة العلوم الفيزيائية » (Pan - Phsiques) كما ادخل مسائل السياسة العملية . وقد كان التاريخ ، في نظر « هويتيد » ، « مغامرة للافكار » ، أي تقدما لتغيرات المفاهيم الانسانية حول العالم ، والمجتمع والله هما اللذان يفران ويحركان التاريخ نفسه ، وقد أعطى الاولوية للافكار ، لا للاسس المادية للتطور ، وسعى الى وضع نظام اكثر ملاءمة لمعبرنا من مجموع المفاهيم القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر . وكان « هويتيد » يعترف بأنه اذا لم تقدم افكار جديدة للمجتمع القديم ، واذا لم يغير هذا المجتمع اساليبه القديمة في سياسة الجماهير ، فان شهوات ورغبات وعواطف الشعب ستطفو ، عاجلا أو آجلا ، على السطح ، ويصبح من الممكن حدوث ثورة اشتراكية . وكان هو نفسه مؤيدا لتطورية ليبرالية في السياسة ، كما كان يرى ان اشباع حاجات الشعب الملحة ، خير من تغيير بنية العلاقات الاجتماعية القائمة .

وكانت فلسفة « التومائين الجدد » ، التي تطمح الى تفسير كامل للكائن والتاريخ والطبيعة والاخلاق ، هي الاخرى عامة ، من حيث اهدافها الداخلية ، محافظة ، من حيث طابعها . لقد كانت التومائية المستحدثة ، التي تعتبر الله جوهرًا شاملا للعالم ، وكائنا لا متناهيا ، وتعتبر ان كل محدث متناه ، جزء من جوهر الله ، تحرم الانسان ، بكل معنى الكلمة ، من كل حرية ، رغم حرية الارادة التي تعلنها ، وذلك لان كل شيء يتوقف ، في نظرها ، على المشيئة الالهية .

ليس التاريخ ، في نظر التومائية الجديدة ، سديما وحركة عبثية لقوى متنافرة ، وتيارا غير منضبط من الاحداث ، كما تصوره ، مثلا ، تيودور ليسنغ ، مؤلف كتاب « التاريخ كتفسير للخلف » الشهير في العشرينات ، والممثلون الآخرون « لفلسفة الحياة » ، الذين كانوا ينفون سببية ترابط الظواهر التاريخية . بل على العكس من ذلك يرى التومائيون الجدد ان التاريخ منظم ومركب وموجه من الله او ان الهدف ، الذي يمكن معرفته عن طريق الايمان والوحي ، ليست له اي صلة بالمثل الاعلى الاجتماعي الذي يعلنه الفكر الاشتراكي الثوري .

ان الاتجاه نحو رؤية تركيبية للواقع ، في الفن ، كان له تأثير كبير ، خير حيناً

وسيء حيناً آخر ، على الشكل الفني ، وقد أدى الى نوع من محو الحدود التي تفصل بين الأنواع المختلفة . وقد أسهمت في ذلك بعض العوامل الجديدة على الفن ، كنمو السينما ، التي تعتمد ، بعد استيعابها إنجازات المسرح والتأليف المسرحي ، على الكلمة والموسيقى واللون والصورة البصرية ، وتستخدم تقنيات التصوير والنشر القصصي .

ان الطابع التركيبي للفن السينمائي ، الذي أصبح مفهوما بصفة شاملة في هذه الايام ، كان يشعر به باستمرار كبار المؤلفين السينمائيين . وقد كتب « دو فجنكو » ، بعد ظهور السينما الملونة ، يقول : « ان الميزات الكبرى للسينما الملونة على سينما اللونين الأبيض والأسود جلية واضحة بقدر ما هي واعدة في افاق تطورها اللامحدودة . قبل ظهور اللون كنا نصف السينما بأنها فن تركيبي ، فاذا بها اليوم تسند اليها طرائق جديدة للتعبير ، وتفتح امامها امكانيات واسعة في الثقافة التصويرية ، وبذلك تأكد تماما هذا التعريف » (١) .

ان الشعرية السينمائية تركز على دينامية في الموضوع المتحرك في الزمان والمكان ، ونقل حر للأحداث وتطورها الزمني الحر ، وتغير متكرر للزوايا يسمح برؤية الشيء المصور على انحاء مختلفة ، وتعاقب للمراحل المتعارضة ، وتجميع أحداث الواقع طبقاً لمبدأ « المونتاج » . وقد أثرت تأثيراً شديداً في النشر المعاصر ، الذي انشأ يستخدم بدوره طائفة من تقنيات تصوير العالم التي ابتدعتها السينما . هذا التفسير يميز كذلك انواعاً أخرى من الفن كالشعر والنثر . فالتقريب بين أسلوبيهما في التعبير بدأ في أوائل القرن مع « اندريه بيلي » ، الذي ظهر شعره ، وهو أساس لنشره ، في النوع القصصي الذي كان يحدد قافيته الداخلية ، وتجانسه اللفظي ، والبنية الشعرية الخالصة في فواصله النثرية التي تكتسب بذلك استقلالية وتكاملاً تأثيرياً . ان دخول العنصر الشعري يطبع نثر الكثيرين من الكتاب المعاصرين . وفيما يتعلق بطائفة من هؤلاء الكتاب ، مثل « سين اوكازي » ، فقد أدى التقريب عندهم بين النشر والتعبير الشعري الى وجود أسلوب فذ معبر ، غني بالمقاطع الإيقاعية ، والمجانسات الصوتية التي يقصد منها أداء الجانب الصوتي من الصورة مع قافية داخلية ، وطائفة متداخلة من الاسجاع في المواضع الغنائية او العاطفية ، الى جانب اشعار غنائية نثرية ، مبنوثة هنا وهناك ، مؤلفة مراكز انفعال في القصة . ويبرز النشر ، بدوره ، في المجال الشعري : فالاشكال والاوزان الكلاسيكية لم تعد تكفي ، في نظر كثير من الشعراء ، لأداء أيقاعات الحياة الحديثة ، لذلك لجأوا الى الشعر النثري .

هذا الشعر النثري جذب اليه على الخصوص كبار الفنانين الثوريين ، أمثال

(١) دو فجنكو : « وصول اللون » ، ايسكو ستفو كينو ، ١٩٤٨ ، العدد ٢ - ٣ ، ص ٦ .

غاستيف وبرشت وابلويار ونيرودا وناظم حكمت وميجلايتيس .
ولم يسلم الشكل الجديد للشعر الانكلو - اميركي من تأثير التقليد الذي تركه
« وايتمان » ، والذي عالجه « لي ماسترز » ، في العشريات والعشرينيات ،
ويستخدمه في الآونة الحاضرة « اودين » و« داي لويس » ، و« ساندبرغ » ،
و « مال ليش » والجيل الجديد ، ومنه «الان جينسبرغ » ، الى جانب الشعراء
الانكلو - اميركيين يجذب هذا الشكل ، في فرنسا ، « جان كيول » و « سان جون
بيرس » .

ويتميز هذا الشكل بالتخلي عن العروض المعتاد ، والكلام المقفى ، الذي حل
مكانه كلام قريب ، خارجيا ، من النثر ، كما حل محل الوزن النغم الايقاعي . ولكن
رغم هذا الرفض لاستخدام الوسائل الشعرية المألوفة ، فقد ظلت الصورة ، في
الشعر النثري ، تبنى بطريقة شعرية بحث ، بدون التفاصيل الدقيقة ، التي تميز
الصورة النثرية في القصص . وقد بدا هذا الشكل يستقر وتظهر صلاحيته
للاستمرار ، لانه يمكن من انشاء قصائد عن تغير التدايعات ، وعن نحو منطقي بحث
للفكرة الشعرية . وهو يسمح بمعالجة المواضيع الملحمية والفنائية على السواء .

ولكن اذا كان تفسير النثر والشعر لم ينعكس بشكل جوهري على بنية
الصورة ، فان المحاولات التي بذلت للتقريب بين فنون تختلف أشد الاختلاف في
اساليب التعبير ، كما هو الشأن بالنسبة الى التصوير والنحت ، قد أدت الى تشويه
كبير في الاسلوب التصويري للآثار التي انبثقت عن هذه المحاولات . فقد عمد
فنانون عديدون ، انطلاقا من حرصهم على ابراز صورة العالم تأليفيا ، الى جمع
اشكال رؤية الطبيعة ، الخاصة بهذه الانواع المختلفة ، في الصورة المقدمة . لقد فكر
« سيزان » كثيرا في النسب بين السطح والحجم على اللوحة فخرج باستنتاج يقضي
بأن تمثل الطبيعة بواسطة اسطوانة او كرة او مخروط ، أي بواسطة اشكال هندسية
تشتغل على الحجم . مثل هذه الطريقة من شأنها ان تتيح ، حسب رأي « سيزان » ،
تجاوز غياب الحجم اللازم للتمثيل التصويري ، الذي لا يعرض بشكل كامل العمق
المادي للطبيعة . ولم يرق « سيزان » الا بالخطوات الاولى في هذا المضمار ، ولكن
أفكاره لم تظل عقيمة ، بل أتيح لها رسامون عديدون يفضلونها ، وفي طليعتهم
الرسامون التكميبيون « غريس » و« براك » ، وبخاصة « بيكاسو » ، الذي هندس
وفكك العالم بشكل منظم ، دون أي نظر الى العواقب ، محاولا بذلك ان يقدم الشيء
بكل حجمه ، بوسائل تصويرية بحثة ، وأن يصور كل وجه الطبيعة ، الواحد بعد
الآخر ، وأن يجبر المشاهد على رؤيتها بهذا الشكل . لقد كان بيكاسو يحاول ،
بالفعل ، ان يحمل الرسام على حل المشاكل المتعلقة بالنحت . وهكذا ظهرت لوحات
ترى فيها النسب الطبيعية للأشياء وترى الطبيعة مدمرة ، وترى اضلاعها

ومسطحاتها متراكبة ، متقاطعة ، وقد تبدلت خصائصها من جراء ذلك .

ولم يكن رسم بيكاسو وغيره من التكعيبيين سوى شكل من اشكال تشويبه الموضوع المصور . أما فيما يتعلق بالفن البرجوازي في القرن العشرين ، فانه يشوه ، الى درجة كبيرة ، صورة الواقع ، الذي لم يعد ينقل بماديته ، بل عن طريق تجريدات مختلفة . ان مثل هذا الادراك واعادة البناء لصورة العالم ولحركة الحياة ، بدأ يصبح نموذجا للوعي البرجوازي المعاصر ، الذي يحاول ، عند تناول جوهر الواقع ، ان يحلله الى عناصر مجردة . هذا الاتجاه للوعي الحديث معبر عنه بالفكر النظري ، كما في علم الظاهرات عند « هوسرل » ، الذي يرى ان في الامكان تحويل جوهر العالم الى مجموعة من الجواهر المثالية التي يمكن تحديد كل منها ودراسته بواسطة التحليل المنطقي . وقد كان انصار « التطور الخلاق » ، وخاصة منهم برغسون ، يفترضون ان المعرفة العقلية (لا الحدسية) ، وهي بطبيعتها تحليلية ، تحلل التيار الظاهر الى معاني مجردة ، محولة بذلك صفات الاشياء الى رموز .

كان برغسون يرى ان المعرفة العقلية قادرة على تصفية الظاهرة من مجاليها الحسية واعتبارها كتجريد . والمثل على ذلك يقدمه الفيلم الذي يعرض الحركة ، مع كونه مؤلفا من مسطحات ثابتة . فلنقل حركة العالم التي يثبتها هذا الفيلم ينبغي « ان تستخرج » ، من جميع الحركات العائدة لكل الوجوه ، حركة غير شخصية ، مجردة ، بسيطة ، اي الحركة بوجه عام ، اذا صح التعبير ، وتوضع في الجهاز ثم يعاد بناء كل حركة خاصة بتركيب هذه الحركة الجيادية مع الاوضاع الشخصية . تلك هي خدعة العرض السينمائي . « (١) ان برغسون ، بادخاله تصورات « الجيادي » و « اللاشخصي » و « المجرد » ، والحركة في « عموميتها » ، لم يفتح امام الفن امكانية نقل ظواهر الكائن في مجالاها المادي فقط ، بل نقل رموز هذه الظواهر كذلك . اما فيما يختص بالفيلم فهو لا « يخرج » ، من مجموع المسطحات الثابتة ، حركة لا شخصية مجردة ، بل يجمع هذه المسطحات ويقيم بينها علاقة حية سببية بواسطة الحركة ، اي التدرج الواقعي . . .

على ان النزعة نحو تصوير شامل للحياة التي تتجلى بمثل هذه البدهة فسي القرن العشرين لم تؤد ، ولم يكن في استطاعتها ان تؤدي الى ظهور التوفيقية ، لان الصعيد الاجتماعي ، الذي نما عليه الفن في عصرنا ، غير متجانس . ولا يلحظ الاتجاه نحو تأليف للواقع الا في بعض اشكال الفن . ولكن اذا كان الفن الديمقراطي الثوري يجعل - حسب تعبير اراغون - من « العالم المادي » قاعدة لحياة التركيب الفني ، فان الفن البرجوازي قد وضع ، في اساس محاولاته للتصوير التركيبي ، الوعي المستلب للشخصية . من اجل هذا فان تركيب العالم الحديث الذي حققه

(١) برغسون : « التطور الخلاق » الطبعة السابعة ، باريس ، ١٩١١ ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

الفكر الاجتماعي والفن البرجوازيان ، هو في الواقع تركيب وهمي ، وهكذا فان فلسفة الثقافة « الفرويدية » ، التي كانت تطمح الى « العمومية » والى تفسير شامل للوقائع التاريخية والسوسيولوجية ، كانت تخفي مفهوما هزيبا ، مجافيا للتاريخ عن الانسان ، الذي صورته كمخلوق بيولوجي لا يتغير ، تحدد الفرائز ، والرغبة الجسدية ، والغلظة ، والعصاب ، التي ينطوي عليها ، كل تاريخ الحضارة الحديثة وخصائصها الجوهرية ، وطابع الصراعات الاجتماعية . ان الفرويدية لا تقتصر على عدم تفسير التاريخ الحي لعصرنا وطبيعة تناقضاته ومعنى التحولات الجارية ومحتواها ، وحسب ، بل انها تخفض ، عن عمد ، حقيقة الحياة الحقيقية الى مرتبة الادراك الضيق المحدود للعالم عن طريق الفرد ، الذي تهمله الاهواء والعدوانية ، ويخضع ، راغبا ، لسيطرة الفرائز الحيوانية والحالات النفسية الكئيبة ، والذي هو عبد للملكية والاخلاق الانانية .

أما فلسفة الواقعيين الجدد التي استندت ، بشكل واسع ، الى العلوم الطبيعية والرياضية ، والتي جعلتها موضوعيتها الخارجية شعبية في الغرب ، فقد انطلقت ، لتفسير ظواهر العالم المادي ، من هوية الموسوع الحقيقي للواقع ، من فكرته المجردة مع الوعي المدرك او المنشىء لهذه الفكرة . في الحقيقة ان الواقعيين المحدثين عادوا الى بعض افكار فلسفة الطبيعة المثالية .

ولقد كان هويتهم يريد ان يقنع قراءه بأنه يأخذ الطبيعة كترج لا يتوقف ، كزمان ، ولكنه عجز ، مع ذلك ، عن ادراكها كجوهر . فهو يبسط الطابع السذري للوعي الغريب بحيث يشمل الكون ، الذي يقسمه الى أحداث متفرقة ، محولا بذلك الجوهر و« الزمان » الى مجموع أحداث منفصلة . وكان هويتهم ، الذي يماثل بين الوعي وموضوع المعرفة ، مثله مثل الواقعيين الجدد ، يعتبر العالم الواقعي كثمرة للوعي الانساني ، بمعنى انه يكرر انظار المثالية الذاتية ، وانه يجعل من الحدس اداة للمعرفة ، منضما بذلك الى برغسون حول هذه النقطة . وهكذا ظهرت فلسفة هويتهم البنيوية على الاساس المتحرك للوعي المستلب للشخصية ، وهو اساس منقطع عن العلاقات الحية مع العالم ، وعاجز اذن عن تركيب اي شيء . أما التومانيون الجدد و« الايمانويون » الآخرون (هارتمان والكسندر وهابرايم الخ .) ، الذين كان أسلوبهم يتميز بليوننة كبيرة ، وكان قادرا على التكيف حسب مقتضيات الاحوال للمجتمع الرأسمالي الحديث ، فقد كانوا يبدلون طابع حججهم طبقا لتفسير الأوضاع الاجتماعية .

لقد كانت الفلسفة التومانية الحديثة تعترف بواقعية العالم ، غير انها لم تكن تدرس الواقع القائم موضوعيا ، بل كانت تدرس ذلك الواقع الوهمي الغريب ، المؤلف من الكائن « بالفعل » و« بالقوة » ، الذي يصطنعه الوعي المنطوي على ذاته

للشخصية المسلبة . ويمكن لنا ان نتبين في هذا « الواقع » وجود روح خالدة ثابتة في اساس الطبيعة الانسانية . هذا « الواقع » يؤيد امكان الوحي وغيره من التصورات التي لا تنتمي الى عصرنا ، عصر التحولات الاجتماعية الكبرى ، والاكتشافات العلمية ، بل الى الازمنة المظلمة التي كان يسود فيها اللاهوت والاسكلائية والابليسيات . على أن اعتراف التومائيين المحدثين للواقع الخارجي لا يعني ، مع ذلك ، أنهم يردون جوهر الكائن الى الظواهر المادية ، فهذه في نظرهم تأتي في المرتبة الثانية لانهم يضعون الله كمبدأ اول ، كأصل لجميع المبادئ . من اجل هذا كانت درجة معرفة الاشياء ، في رأي التومائيين الجدد ، ناقصة وغير خالية من العيوب : فالانسان لا يعرف الاشياء نفسها ولا سيرورتها ، ولكنه يعرف نظائرها التي صنعها عقله . هذه النظائر تتيح الاقتراب من الحقيقة . ثم ان المعرفة نفسها لا تتصف بالكمال ، لانها غير خاضعة لا للزمان ولا للمكان ، انها « خالصة » (او نظرية) ، مستقلة عن المحسوس ، ونضيف أنها بذلك عاجزة عن امتلاك موضوعها . لذا فان التومائية الجديدة ، بالرغم من كونها قد أعلنت ان هدفها هو درس واستيعاب الواقع ، لا يمكن لها ان تصبح اداة لادراك هذا الواقع .

اما بخصوص الكتاب المرتبطين روحيا ، بصورة ما ، بمفاهيم العالم الكاثوليكي ، امثال موريك أو برنانوس أو بول (Böll) ، فقد أصبحت وجهة النظر هذه عقبة تحول بينهم وبين معرفة الصراعات الحقيقية في الحياة . فمؤلفاتهم تشتمل على مشهد كامل صادق (اكثر اجتماعية واتساعا عند بول مما عند موريك لان هذا يقتصر أساسا على اطار الاسرة البرجوازية) لحياة الانسان الخاصة والاجتماعية . ولكن هؤلاء الكتاب يعتبرون ويعرضون أجزاء من صراعات الواقع الاجتماعية على أنها صراعات ناشئة عن اجتماع الخير « الخالص » والشر « الخالص » .

ولكن التحريض في نتاج موريك ، وهو كاتب صارم عميق ، مرتبط عضويا بالتقاليد الواقعية ، مؤيد « للرواية الطبائعية » ، كاتب على خلاف مع الكاثوليكية الرسمية ، هو عبارة عن نضال ضد كافة مجالي الشر . وتتسم الفكرة الاخلاقية في مؤلفاته برغبة الكاتب في تطهير الانسان من أدران الشر الذي هو غارق فيه في حياته اليومية . ولم يفكر موريك قط ان تغيير الوجه الاخلاقي للانسان يستدعي تغيير اوضاع حياته الاجتماعية ، فظل ، من هذه الناحية ، ضمن حدود الوعي التقليدي . واكن هذا لا ينفي كون آثاره قد اتسمت بمظهر نقدي بارز ، ناشئ عن العقيدة المورياكية : فالكاتب ، في ادائه للشر ، درسه وصوره بجميع تفاصيله الشنيعة التي تفوق الوصف ، كما في رواية « تيريز ديكير » ، التي تروي قصة امرأة شابة تزوج طمعا في الثروة ، ثم تقتل الزوج « الذي تبغضه » بالتسميم البطيء ، او رواية « السافوين » ، وهي تصف موت طفل ممسوخ بائس كان ضحية لقسوة

أسرة من الاسر البرجوازية وخلوها من العاطفة . ان تفكك العلاقات العائلية ، وانحلال الشخصية بتأثير الجشع ، وتنكر الانسان لأجل النواحي في طبيعته تحت تأثير الطمع في المال ، وقسوة روحه وتبلدها ، وسحق ارادة الآخرين بصورة تعسفية ، والجريمة الخفية ، كل هذه المآسي التي تمر في الحياة البرجوازية العادية ، أصبحت في مؤلفات مورباك تفاصيل واقعية تمد القصة بالصدق . ثم ان هذه المآسي هي ، في الوقت نفسه ، مآس انسانية تولدت عن كون فاعليها قد استخفوا ، بهذا الشكل أو ذاك ، بمبادئ الاخلاق المسيحية . من أجل ذلك كانت واقعية مورباك محدودة سواء على صعيد مادة البناء أو على صعيد النتائج المستخلصة . على ان مشاهدات الحياة التي تضمها مؤلفات الكاتب كانت تتطلب منه ان يتخطى مثاله الاخلاقي ويدخل في نظام آخر للمفاهيم عن مصادر المصائب الانسانية والوسائل الكفيلة بازالتها . الا ان مورباك لم يقدم على مثل هذه الخطوة .

أما « بول » فان الوشائج التي كانت تربط بينه وبين الاوساط الديمقراطية في ألمانيا الغربية ، وعداءه الصريح للعواقب التي ادت اليها النازية ، وذكريات الكارثة الوطنية التي ما زالت حية في ذهنه ، ومعارضته للنازية الجديدة والرجعية ، كلها حلت في نتاجه محل الاوهام الكاثوليكية ومحتها وفتحت هذا النتاج على الصراعات الحية الواقعية ، والتناقضات الاجتماعية الحقيقية .

ان الفن الواقعي الحقيقي لا يمكن له ان يتغذى من دائرة الافكار المعبر عنها سواء في التومائية الجديدة أو في الانواع الاخرى من المفاهيم اليمانية للحياة . كذلك لم يكن في وسع الاتجاهات التأليفية للوعي البرجوازي ان تسود ، لان التقريب المركزي البشري والاناسي في استيعاب التدرجات الحية لم يختف من الوعي الحديث ، بل كان يتجلى فيه بأشكال جديدة . ومفهو « ماكس شيلر » نموذجي ، في هذه الناحية ، اذ ان تأملاته الفلسفية ، شأنها شأن افكار « هوسرل » ، كان لها تأثير حاسم في الوجودية . وقد ادرك شيلر تنامي دور الصفوة في المجتمع البرجوازي الحديث ، لهذا السبب كانت مشكلة « الادارة » و« الطاعة » في نظره هي المشكلة الاساسية في علم الاجتماع وفلسفة التاريخ . والحجج المقدمة لتبرير سيطرة الاقلية على الاغلبية ، و« الصفوة » على العامة ، مستمدة من « قانون الاعداد الصغيرة » ، الذي صاغه ، لهذا الغرض ، عالم الاجتماع النمساوي « فيزير » . فقد كتب شيلر ، في كتابه : « النموذج والرئيس » ، يقول : « ان مبدأ الادارة والاطاعة ، أو بالاحرى القانون ، الذي مؤداه ان كل جماعة ايا كانت - سواء اكانت أسرة ام قبيلة ام شعبا ام أمة ام جالية ام شريحة ثقافية ام طبقة ام تجمعا مهنيا ، ام طائفة ام عصابة من قطاع الطرق أو اللصوص - تنقسم الى قسمين : القسم الاصغر ، الذي يقود ، والقسم الاكبر ، الذي يطيع ، هو القانون الطبيعي والعلم الاجتماع » . . .

وفي مكان آخر بعد هذا الكلام قال : « والجماعة ، كجماعة ، تبدو بعيدة الشبه بالجسم الحي ... فكل جسم متعدد الخلايا يشتمل على أعضاء حيوية تختلف من حيث القيمة : هناك تدرج في مراتب الأعضاء القائدة ، والأعضاء المنفدة ، » (١) ولما كان تقسيم المجتمع ، الى وسط حاكم وعامة خاضعة له ، معتبرا في نظر شيلر كقانون عضوي للكائن ، وكان هذا التقسيم غير متوقف ، حسب رأيه ، على بنية طبقات المجتمع ، ولم يكن نتيجة لعدم المساواة ، فلا بد من وجود اشخاص اساسيين يتصفون بالصفات الثابتة لمثلي الوسط الحاكم . وهكذا تظهر عند شيلر فكرة نموذج الصفات الانسانية ، التي يعتبرها مبادئ محرقة للتقدم الاجتماعي ، وتعتبر « للخالد والثابت » في الانسان . وكتب أيضا : « ... ها هو المخطط الممكن للنماذج ، أو كما أحب ان أسميها « المثل الاصلية » : وهي القديس ، والعبقري ، والبطل ، والذهن المحرك للحضارة ، والانسان العملي » (٢) « هذه النماذج الموجودة ، حسب رأي شيلر ، في الكائن كصور للروح تهيئ سلفا هذا الشكل أو ذاك من اشكال السلوك البشري في أي عهد من العهود ، وفي الوقت الذي كان فيه شيلر يجعل لنموذج البطل أهمية كبيرة ، كان يربط مع ذلك مظاهر البطولة في الانسان بالصفات التي رسخها المجتمع البرجوازي ، وقد اعترف بذلك قائلا : « هاك أهم نماذج الابطال : وهي رجل الدولة والقائد العظيم والمستعمر » (٣) .

ونجد صدى لهذه النموذجية لدى عدد من الفلاسفة وعلماء الاجتماع البرجوازيين المعاصرين : فمفهوم الطبيعة الانسانية الثابتة الصفات شيء اساسي في الوعي المعاصر غير الاشتراكي ، وغالبا ما نجده في الفن .

هذه الفكرة تولد في الفن مفهوما غامضا للطبيعة الانسانية ، التي تصبح بذلك غير خاضعة للواقع ، مما يؤدي الى سيطرة التحليل النفسي . وفي كثير من مؤلفات القرن العشرين تحولت حياة الانسان النفسية الى سلسلة مستقلة ، كما يزعم ، عن الواقع ، تتطور ، حسب هذا الزعم ، طبقا لقوانينها الخاصة ، ولا تخضع في ذلك الى قوانين العالم الموضوعي الذي تقصر مهمته على ان يكون ذريعة او صدمة خارجية لحركة العقل الانساني المستقلة . على هذا النحو نجد الحياة ممثلة عند « بروسست » ، أحد أهم الواقعيين البرجوازيين في عصرنا . وقد فصل علم النفس عن البيئة والجو الاجتماعي ، اللذين انشأه عند كتاب آخرين لا يحفلون بالناحية الاجتماعية التحليلية

(١) ماكس شيلر : شريفتن أوس دم ناشلاس ١ ، زود ايتيك اوند اركنتيسلهر ، فرنسك

— فرلاغ — برن ١٩٥٧ ، ص ٢٦٠ .

(٢) نفس المصدر ، ص ٢٦٨ .

(٣) ماكس شيلر : « شريفتن أوس دم ناشلاس » ج ١ ، ص ٣١٤ .

للفن ، او بعبارة أخرى ، لا يحفلون بأساسه الواقعي ، أمثال فيرجينيا وولف وجيرترود شتاين وأوجين أونيل ، الخ . وكان الكتاب ، الذين يتسم نتاجهم بضعف في تحليل الواقع الاجتماعي ، غالبا ما يعتبرون الناحية النفسية ، او البيولوجية للطبيعة الانسانية مستقلة ، ويضعون مكان العلل الاجتماعية للسلوك الانساني حوافر بيولوجية او غريزية ، كما فعل ، على الدوام ، شيروود اندرسون ، وفي اغلب الاحيان ويليام فولكنر . وتقدم مؤلفات هذين الكاتبين ، المختلفين من حيث القيمة ، لوحة واسعة وأمينة للحياة اليومية للريف الاميركي وسكانه المحصورين ضمن اطار مصالحهم الخاصة الضيقة ، المهقنين بهوموم الاعمال والاسرة ، والذين يحركهم التسابق نحو الكسب ، وهو تسابق يفسدهم اخلاقيا ونفسيا . على ان تصوير الاوضاع الواقعية لحياة البرجوازيين الريفين الصغار ، الذين تسيطر عليهم الافكار السبقية العنصرية والدينية ، والتزمت والشح ، لا يؤلف عند اندرسون سوى خلفية للفواجع الرهيبة التي تنزل بأبطال مؤلفاته المنعزلين . لقد كانت لدى اندرسون رؤية صحيحة لابطاله ، وهم اناس جديرون بالثناء ، ضيقة تولعاتهم ، محرومة رغباتهم ، خائبة امالهم ، ولكنه لم يكن يأخذهم من حيث كونهم نماذج اجتماعية ولا من حيث كونهم اناسي ، وبالتالي ، كائنات تظهر ، بطريقة مختلفة ، جوهر انساني واحدا ، ثابتا ، خارجا عن الزمن ، جوهر تهيم عليه الغرائز او الجنس او الانفعالات ، او الخوف او الفرح ، وفي اغلب الاحيان الخوف في مواجهة الحياة ومواجهة الغير . لقد كان يهتم بدراسة حلقات النفس الانسانية ، التي كان ينتزعها من تحت تأثير العوامل الاجتماعية . ويصبح الجنس ، سواء منه المكبوت او المعلن بشكل صارخ ، عند اندرسون ، هو المحرك لعدد من ابطاله ، اكان ذلك في رواياته (كالضحكة السوداء) ام في قصصه (كانتصار البيضة ، ووينسبرغ ، واوهايو) .

وكثيرا ما تكون السببية الاجتماعية الطبيعية محجوبة في قصص اندرسون ، وتبدو مواجهة بسببية الظواهر النفسية الفيزيولوجية ، وهي سببية محرصة غير معقولة . وبذلك تكون اعمال الابطال غير متوقعة ، صعبة التفسير ، ولكنها مهيأة باستمرار . ان مفهوما للانسان كهذا لا بد وان يغير في طريقة السرد ، التي تتكيف بحيث تعرض التبدلات النزوية لمزاج الابطال ، وحالتهم النفسية ، قاضية بذلك ، في الغالب ، على الترابط المنطقي الخارجي للاحداث ، خالية أحيانا من كل منطق داخلي . ومن الاشياء المميزة ان ترى ان اندرسون يرفض تناول الحياة برمتها مستوفية شروطها السببية . من أجل هذا ترى قصصه متسمة بخلوها من حل للصراعات وخلوها من موضوع . فالابطال يدخلون غمرة السرد ولهم طبع تام التكوين مستقل خارجيا عن الموضوع وعن البيئة الاجتماعية اليومية . وقصارك ان تحذر انهم مشتقات عن البيئة ، لان الكاتب ، الذي يتجه ، عن وعي ، نحو « الاستمرارية

الانسانية « في الانسان ، يطمس ارتباط خلق الشخصيات بالبيئة . وبذلك يتضاءل أكثر فأكثر ، تمكن أندرسون من اللجوء الى نهج واقعي ، وتشجيع مؤلفاته أكثر فأكثر بالطبيعة والتأثيرات الانحطاطية ، التي تحد من قوة النقد في كتاباته .

اما طريقة فولكنر ففيها كثير من الطرافة . واذا كان ستندال يشبه الرواية بمرآة متحركة عبر طريق واسعة ، ففي امكاننا ان نشبه روايات فولكنر بعربة تسلك شارجا متربا في مدينة صغيرة من مدن الاقاليم . وهذه العربة تنقل عددا من السكان المسنين الذين يعرفون جميع ابناء المدينة معرفة تامة ، ويعلمون كافة الشائعات التي يتداولها الناس في حوائيت البقالة ، ويستطيعون ان يقولوا لك ماذا فعل فلان او ماذا سيفعل في المستقبل . وهم يعرفون ما يقوم به سكان المدينة المرموقون ، وما هي المضاربات التي تُعدّ ، ويعلمون بالفواجع الخفية التي تدور في هدأة الليل ، وفي الغابة المجاورة حيث تتردد احيانا طلقة نارية . والحكاية التي يروونها تماشي ايقاع العربة الرتيب ، ويتحدث كل واحد ، على طريقته ، عن نفس الحدث ، ساردا كل التفاصيل ، مكررا نفس الشيء احيانا ، مكمل ، مع ذلك ، القصة نفسها . ولكن حديثهم عن مسقط رأسهم او المقاطعة ، التي يعيشون فيها ، وكل ما يحدث داخلهما لا يبرز صورة الحياة اليومية الا نادرا . ويكسو الغفار ، الذي تثيره العربة ، وجوه هؤلاء الرواة ، وتلهب اشعة الشمس المحرقة اكتافهم . هذا والعجلات تصرّ ، وتحمل الانسام انفاس السنابل ، ودخان المنازل ، ورائحة الخيول الحريفة . ان حياة الريف الرتيبة المتعبة لتتغلغل في رواياته ، التي تؤلف بابا طريقا لاجبار الجنوب بالولايات المتحدة .

لقد درس فولكنر هذه الحياة ، وعرض كل ما تشتمل عليه من قسوة وخشونة، مصورا فيها الانسان ككائن بيولوجي متعارض مع البشر الاخرين ومسح العالم ، أكثر مما هو كائن اجتماعي ، جاعلا منه كائنا خاليا من العقل ، مخبولا ، جاهلا يعمل لغاية بعيدة ، ويحركه الجشع ، ويتصرف تحت وطأة تأثيرات فيزيولوجية بحث ، هي خليط من العصاب والانحرافات المرضية عن الحالة السوية ، ومن الميول الجنسية المكبوتة او المستورة . في مؤلفاته اصحاب مزارع ومستأجرون وعمال زراعيون ، موبقايين اسر ارستقراطية ، وسود ما زالوا يذكرون عهود الرق ، وبيض لم ينسوا بعد استثماراتهم ، وعمال ومحامون من الاقاليم وسماسرة وموظفو بلديات ، ورجال بوليس ومحكومون بالاشغال ، وقتلة وضحايا ، وجانحات وقوادون ، ومهربون ورجال أعمال ، وسيدات مسنات ، ومتشردون ، وضعاف عقول واصحاب قطعان ، ومحاربون قدامى ومثقفون ، ورجال من كو - كلوس - كلان ويساريون ، ومصرفيون ومبلفون ، كل اولئك يؤلفون خليطا يبرز لوحة للحياة مليئة بالحركة ، زاخرة بكأبة غريبة ، حيننا واقعية ، وحيننا اخر طبيعية ، مهيبة على الطريقة

الانحطاطية ، وفي الوقت نفسه قاسية وبلا أمل .
ويتسم قصصه باهتمام متواصل بالناحية الفيزيوية ، اللامنفعة من الطبيعة
الإنسانية التي تدفع الإنسان الى القيام بأعمال عقلية خاصة ، وقد أدى نسخ
الانفعالات نسخا طبيعيا الى غياب الترابط في عدد من مؤلفات فولكنر ، لم يستقم
فيه تسلسل الأحداث او قوّة تقويضا . وقد انعكس هذا المظهر المشوش في رؤية
الحياة ، بشكل آلي تقريبا ، على المؤلفات اللاحقة بمونولوجات داخلية مبهمّة ،
وانفعالات مكثفة تنم عن الخوف الذي يشعر به الإبطال أمام الحياة او الموت ، او عن
تعطشهم الى القسوة او الاجرام ، او عن عواطف سامية الى الحد الذي يبدون معه
متصنعين ، أو كذلك عن مشاغل وحسابات يومية فائقة الابتذال . لقد كانت الفوضى
والتشوش في مفهوم فولكنر للعالم ينتقلان الى مؤلفاته نفسها (مثلا ديسندس ،
ومويير وأسطورة) . وكانت الرمزية احيانا تفرغ رواياته من أي تصوير واقعي
للحياة .

ويرتبط البناء الهندسي في مؤلفات فولكنر ، ارتباطا عضويا ، بمفهومه
للطبيعة الإنسانية . واذا كان العالم الداخلي ، الروحي للإنسان لا يمكن معرفته
عقليا على الدوام ، بل كان يعصى احيانا على التحليل الذاتي ، فان حقيقة الحياة
نفسها ، حقيقة العلاقات والاحداث والوقائع ، أي مجال ما يمكن معرفته من التطبيق
العملي الإنساني ، غير متواطئة : ان مضمونها ل يبدو كمجموع لآراء مختلف البشر
فيها . من أجل هذا تحولت روايات فولكنر الى وصل بين مونولوجات الإبطال
الداخلية ، يتدخل فيه صوت الراوي (ثلاثية الريف ، والمدينة ، والملاذ) ، أو تحولت
الى دراسة للمشكلة التي تؤلف قلب السرد (ايسالوم ، ايسالوم) الذي يجري في
الوقت نفسه مع الإبطال .

لقد كان الاساس الواقعي لمؤلفات فولكنر واهيا ، دون ادنى شك ، ولكنه راح
يسيطر على أفضل رواياته مكسبا اياها سمة الجدية والعمق ، مدخلا فيها صراعات
أساسية ، مصورة بطريقة موضوعية ، أي سائرا مع حركة الحياة ، مسيطرا على
اعمال الإبطال . واذا كان الغرض الوحيد للتصوير قد ظل ، لمدة طويلة ، بالفعل ،
بالنسبة الى فولكنر ، هو مصير الجنوب ، الذي كان مرتبطا به ارتباطا لا ينفصم ،
بما في ذلك الاوهام الموجودة فيه ، ففي رواياته الأخيرة ، وخاصة « الملاذ » ، أصبح
مصير النظام الاجتماعي نفسه ، لا مصير « يوكناباتوفا » وسكانها ، هو الموضوع
السائد . فقد تطور فولكنر نحو واقعية نقدية ، متحررا ، شيئا فشيئا ، من تأثير
رؤية طبيعية انحطاطية للعالم . وقد قويت الاتجاهات الواقعية في القسم الأخير من
نتاجه تحت تأثير وضغط التطورات التي أدت ، في كل مكان بما في ذلك أميركا ،
الى اضعاف مواقع الرأسمالية .

وهناك صراع في نتاجه بين الاتجاه الطبيعي والمنحط وبين الاتجاهات النقدية والمؤمثلة للحياة . فهو يسعى جهده لمعارضة التطبيقية والمنفعة واللااخلاقية بالقيم الاجتماعية الايجابية وبالدين يحملونها ، لانه قر في روعه ان الانسان فاقد انسانيته في المجتمع المعاصر .

وقد عرف كيف يفهم قيمة ونبل افكار الشيوعية ، رغم انها ظلت غريبة عنه . كان يرى ان الشيوعية حلم رفيع ليس له جذور في الحياة ، وكانت هذه هي غلطته الكبرى ، التي سدت في وجه نتاجه كل سبيل تاريخي موضوعي . لقد كان مربوطا ، في كل نواحي مفهومه للعالم ، بأفكار الديمقراطية البرجوازية ، ولكن غير الديمقراطية السائدة اليوم في أميركا والتي تعكس مصالح الاحتكارات . فقد كان ينظر الى هذه الأخيرة بسخرية وعدم ثقة . لقد كانت مثله العليا الاجتماعية مقرونة بالماضي ، بتلك الدائرة من الافكار ، التي كان يدافع عنها في أواسط القرن الماضي ، ديمقراطيي الجنوب والفيدراليون والدستوريون أمثال ستيفنس وكالهن وليبير ، الذين كانوا يعتمدون على العلاقات التي هي من النموذج الابوي بين ارباب العمل والعمال من البيض والسود ، والديمقراطيون الذين كانوا يدافعون عن حقوق رب العمل المستقل ، ويحترمون بالتالي الاستقلال الشخصي للانسان ، الابيض والمالك بالطبع . لقد كانوا يحرصون كل الحرص على مصالح الملاك ، ولكنهم كانوا ينتقدون بشدة أسلوب الانتاج الرأسمالي في الولايات الشمالية ، مدللين على ان الرق الذي يقي على العادات الابوية ، المزعومة ، أكثر انسانية من نظام المصانع .

وليس من ريب في ان افكار هذه الديمقراطية القديمة تلج وعي فولكنسر ، بصورة غير مباشرة ، على شكل تقليد طورته الظروف التاريخية الراهنة . ولكنه ينتقد ، بروح هؤلاء السابقين ، الجشع الذي يسم في الانسان كافة الصفات الاخلاقية والانسانية ، ويجسد هذا الجشع في آثاره « السنوبس » ، (المتطفلون) . انه يؤمّل ، الى درجة التصنع ، أبطاله المرتبطين بالتقاليد الابوية في الجنوب (غاقن ، ورتليق ، والقاضي) ، صابا جام غضبه ونقمته على ممثلي نموذج « السنوبس » (المتطفلين) . بيد ان جوهر « السنوبسية » يبدو له غير معقول ، وأنه لم تفرضه لا الظروف الموضوعية للحياة الاجتماعية ولا الطبيعة الانسانية نفسها . في الواقع كان فولكنسر يرى ان روح ديمقراطية الجنوب القديمة ، أي تلك القوة الوهمية غير الموجودة ، كانت وحدها هي القوة الوحيدة القادرة على التصدي لعنصر « السنوبسية » المفسد ، وللأخلاق المفرضة الشوهاء التي تتولد عنه ، وهو اذ يصور آلام الناس ومصائبهم وعملهم اليومي الثقيل ، الخالي من الفرح ، لم يكن يعتقد أنهم قادرون على تغيير ظروف حياتهم هذه . لقد كان يشبه أناس العمل بالخلدة ودود الخشب ، ويضيف انه اذا كان في استطاعة الخلدة ان تقوض اساس بناء ، وفي استطاعة دود

« الأرض » أن ينخره ، فليس في مقدور البشر أن يهدموا النظام القائم ، إذ يعوزهم تقرير الخلد المنفرد والتقريب الجماعي للأرضيات . لقد أخفى عدم الثقة هذا بالطاقات الخلاقة ، اشورية للجماهير عن فولكنر السمة المميزة للتاريخ الحديث ، وحتى وقائع الحياة الأميركية ، التي أدركها شتانبك ، وتناولها في « أعقاب الغضب » ، كما أدركها كولدويل . وطبيعي أن يكون مفهوم الثبات ، وعدم التغير الجذري للمجتمع الذي يسوده الجشع - بالطبع كان فولكنر يقول بإمكان تغيرات منعزلة داخل المجتمع - قد حال بينه وبين اعطاء لوحة تركيبية للتناقضات الحقيقية للمجتمع البرجوازي والتاريخ المعاصرين . ان تأليفه لاشبه برسم جداري قائم ، صادق حيناً بشكل صارم ، واستشباحي حيناً آخر . الا ان هذا الرسم محروم ، مع ذلك ، من النواهة ، وهو لا يرتقي الى مستوى الكمال ، لا لان الفنان كان يعوزه الوقت والصبر ، بل لانه لم يعرف كيف يلتقط ، من وراء حركة الحياة اليومية ، كل الحركة التاريخية ، ولم ينجح في تجسيد وقائع التاريخ الحي ، التي لا يمكن بدونها رسم لوحة واقعية للعالم ذات أبعاد ملحمية .

ان المنهج الواقعي عند فولكنر مؤهّن ومحول ، ولكن ليس الى الدرجة التي يوجد فيها لدى الواقعيين البرجوازيين الحقيقيين ، الذين يمكن لنتاج بروسث أن يكون نموذجاً عنهم .

فملحمته « بحثاً عن الزمن الضائع » تعتبر عادة كثمرة أدبية للبرغسونية . وليس هناك من شك في ان برغسون قد أثر في مفهوم بروسث للعالم ، كما أثر في مفاهيم كثير غيره من المثقفين البرجوازيين الا أن أسلوب بروسث ليس تطبيقاً مباشراً للمفاهيم الفلسفية البرغسونية على الفن ، إذ ان تأثير الأساليب الفلسفية في نتاجه الفني قد حوّل تحويلاً شديداً ، وبدا منكسراً عبر تجربة الفنان في الحياة . فنحن نجد شبهاً بين أفكار بروسث ومفاهيم برغسون ، ولكن هذا الشبه متعلق بعقلية ومبررٌ بأسباب اجتماعية متجانسة ، وليس نتيجة لتأثير مباشر .

في الواقع ان تناول دراسة العالم المادي عند برغسون يحمل بعض الصفات المشابهة للطريقة التي يتناول بها بروسث دراسة المجتمع . « صِلْ هذه بتلك ، وبكلمة واحدة ، صل الأشياء المنفصلة في تجربتك اليومية ، ثم حوّل بعد ذلك الاتصالية الجامدة لصفاتها الى هرات محلية ، وتعلق بهذه الحركات متخلصاً من المكان القابل للقسم الذي يضمها كيلا تأخذ منها بعين الاعتبار ، من بعد ، سوى التحرك ، وسوى هذا الفعل غير المجزا الذي يدركه وعيك في الحركات التي تؤديها أنت نفسك : وبذلك ستحصل ، من المادة ، على رؤية ، قد تكون متعبة لمخيلتك ، ولكنها صافية ، وخالصة مما تحملك ضرورات الحياة على اضافته إليها في الإدراك

الخارجي» (١) ، هذا ما كتبه برغسون ، الذي يبدو هنا وكأنه يصف طريقة بروس
الإبداعية .

لقد كان برغسون يعتبر الوعي كوحدة للماضي والحاضر ، لا يختفي منها
الماضي ، بل يدوب في الحاضر الذي تجعله الذاكرة يحيا فيه . هذه الفكرة البسيطة ،
والتأهية في الواقع ، يمكن العثور عليها في رواية بروس ، التي هي مؤلفة كتذك
للماضي فيه من الحياة ، في نظر الكاتب ، أكثر مما في الحياة الواقعية ، فالذاكرة ،
التي تصهر الماضي والحاضر في جوهر واحد ، كانت هي الاداة التي مكنته من عرض
التحويل الثابت للماضي ، الذي قام به الوعي الى حاضر . وليس هناك انفصال ، في
راي بروس ، بين هذين الجزئين من الزمن ، والحدود التي تعين كلا منهما متحركة
وغير واضحة .

وقد كان برغسون يسمي عملية تحضير الماضي هذه ، بواسطة الذاكرة ، في
الزمن ، منجلاً ، في الواقع ، هذا المعنى المجرد النظري الذي يقاود الحركة الحقيقية
للحياة ، محل تطوره ، أي صيرورته الواقعية . وقد لجأ بروس ، هو أيضا ، الى
هذه الطريقة عند وصوله الى نهاية المهمة الفنية الاساسية لمؤلفه ، تلك المهمة التي
كان قوامها اعادة تكوين تيار الحياة كتيار للوعي في عملية تحضيره الحالية ، وبكليته ،
على حد زعمه . بعبارة اخرى ، كان بروس يرى انه اذا بسط حياة بطله ،
مارسيل ، العاطفية بحذافيرها ، وكذلك حياة الابطال الآخرين ، وركز على تحليل
ردود الفعل النفسية لابطاله ، في مواجهة العالم ، ووصف دائرة وعيهم ، فانه بذلك
يصور حياة المجتمع ، أي حياة البرجوازية الفرنسية الكبيرة ، خلال الفترة الممتدة
من آخر القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الاولى . ولا شك في ان بروس ،
بتصويره اخلاق المجتمع ، كان يعتبر نفسه مؤرخا له . ومع ذلك فقد كانت حقيقة
الحياة تبدو ، في روايته ، وكأنها تدوب في المفهوم الذي يتكون عنها في الادراك
الفردى . وقد فقدت الحقيقة الموضوعية لظواهر الحياة من ثباتها ، واصبحت
متحركة بقدر ما هي متحركة صورتها المنعكسة في وعي القصاص . ان تحليل الحياة
الى احداث عابرة وانفعالات وتذكارات قد حدا ببروس ، بعد ويليام جيمس ، الى
اعتبار ادراك الشخصية للعالم الخارجى كعملية متحركة متواصلة لا يمكن حلها .
« . . ان الوعي يتبدى ، على الدوام ، كجوهـر «لدائه لا ينحل» ، هذا ما كتبه
ويليام جيمس في كتاب « علم النفس » ، الذي يمكن اعتباره ، بالاحرى ، كنظرية
ذرائعية (براغماتية) للمعرفة . ويستطرد جيمس قائلاً : « ان تعابير ، كمثل
« سلسلة » او « مجموعة » ظواهر نفسية لا تمكننا من ادراك الوعي الذي نلتقاه
مباشرة منها : فهو ليس مربوط ، بل انه يجري باستمرار . ومن الطبيعي جدا ان

(١) برغسون : « المادة والذاكرة . بحث في علاقة الجسم بالروح » ، باريس ، ١٩١٠ ، ص ٢٣٢ .

تطبق عليه ، مجازيا ، كلمتا « نهر » او « سيال (١) » . لقد كان جيمس يقول بأن الاحساسات تنقل الى الدماغ ، أي الى الوعي حقيقة الاشياء .

وقد أكد جيمس انه : « اذا كانت حالات الوعي ، حقا ، غير خيالية ، فبقدر ما هو مؤكد أن في الطبيعة علاقات بين الاشياء المختلفة . مؤكد كذلك ، بل أكثر يقينا ، أن هناك حالات وعي تعرف هذه العلاقات ... فاذا أخذت المسألة من وجهة نظر ذاتية كان لزاما علينا أن نتحدث عن تيار الوعي الذي يقارن بكل منها ويصبغه بصبغته الخاصة » (٢) ، هذه الفكرة هي تقريبا فكرة بروست ، الذي يمرر مركز الثقل ، فيما يتعلق بالتفسير الذاتي ، بتيار الوعي لظواهر الحياة ، او بتعبير آخر بحرما - أي هذه الظواهر - من كل واقعية حقيقية .

ان بروست لا يهدم مادية العالم الظاهرة ، فروايتة تتناول ، بتفاصيل عن الحياة صحيحة معبرة ، اخلاق أبطاله ومصالحهم ومشاكلهم وتسلاتهم ، وليس طبعهم معبرا عنه بالرمز ، بل هو ، على العكس ، محتفظ بكل حيويته . الا ان جوهرهم الانساني غامض وعصي على الفهم . فاشخاص الرواية يتجلون ، في مجالات شتى من الحياة ، بأقنيم متعددة من الصعب ان تقرر ايها الصحيح . فاوديت سوان ، تلك المرأة السوقية الخفيفة ، تبدو في الرواية سواء ككائن مؤتمل بحب « سوان » ، أي بادراكها الذاتي ، او كسيدة مجتمع ، او كبطلة مغامرات مريبة ، او كربة أسرة محترمة ، و « سوان » نفسه يتغير كذلك حسب المجتمع الذي يظهر فيه ، فمن غنج اجتماعي يتحول الى برجوازي تافه ، وشخصية « البرتين » ، التي يحبها مارسيل ، البطل الرئيسي وراوي القصة ، هي أيضا غير ثابتة وغير مفهومة ، ويقال الشيء نفسه بالنسبة الى الشخصيات الاخرى في هذه الملحمة . ثم ان مسارح الاحداث نفسها - من أماكن خلوية في الطبيعة او منازل - تتبدل حسب الطريقة المتغيرة التي يدركها بها « مارسيل » .

لقد كان بروست يعتقد أنه ، بتصويره أبطاله على هذا النحو ، يعبر عن اتصالية تطورهم وحركة الزمان ، وينقل بذلك الحياة المتحركة ، الجارية . ولكنه كان ، في الحقيقة ، يحطم المبدأ الاساسي للواقعية ، اذ ان مثل هذه المباشرة لموضوع التصوير تستتبع اجمالا غياب الحقيقة الموضوعية لظواهر الحياة او وقائعها . وقد كتب نيتشه ، قبل ذلك ، يقول : « هناك انواع مختلفة من العيون ... وعلى هذا الاساس توجد حقائق عديدة ، وبالتالي ليست هناك حقيقة . » (٣) وكمثل هوايتهيد ، الذي كان العالم في نظره عبارة عن مجموعة أحداث غريبة ، يقسم بروست التدرج

(١) ويليام جيمس : « علم النفس » ، بترغراد ، ١٩١٦ ، ص ١٣٠ (طبعة روسية) .

(٢) ويليام جيمس : « مختصر في علم النفس » ، باريس ١٩٣٢ ، ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

(٣) ف. نيتشه ، المؤلفات ، موسكو ، ١٩١٠ ، ج٩ ، ص ٣٤٠ (طبعة روسية) .

التام لحركة الحياة الى لحظات غريبة. تحدد مداها حالات الفرد النفسية المنفصلة التي لا تدوب واحدها في الاخرى . وهكذا أصبح الخط المتصل مقطّعا في نقط خاصة . والزمن الذي كان ينبغي ان يعاد تياره بواسطة تذكّار الماضي ونحو لفوي معقد - أي الشكل القصصي نفسه مطبقا من أجل التعبير عن سيولة اللحظة - حل محله في الرواية تعاقب مراحل منفصلة ، وإدراكات من القصص منعزلة ، ولكن ذات قيمة متساوية ، وذلك مهما كان مغزاها واتساعها . وقد صُنحت حركة الحياة وقوّيت عن طريق وعي الشخصية ، التي تكون تجربتها الروحية أضيق ، بما لا يقاس ، من العالم الذي كانت تعيش فيه . ومع ذلك ففي نظر بروسست تجربة الفرد بالذات ، لا الحياة الواقعية ، هي التي ولّدت هذه التجربة وارتبطت بها بشكل محكم ، وهي الموضوع الاساسي للدراسة والتصوير .

لقد دمر بروسست الشكل الملحمي لا لكونه كان يفرض تصوير الصراعات الاجتماعية بتمامها ، فضلا وصف حياة مغلقة فقيرة روحيا ، والاخلاق الحرة للفئات الثرية ، بل لانه كان يدرك ويعالج الطبيعة الانسانية بطريقة ثنائية . كان بروسست ، باعتباره الجوهر الانساني لطبع ابطاله منيعا ، مغلقا على المعرفة ، بمعنى أنه باعتباره بأن هذا الجوهر لا يمكن اخضاعه لتحليل اجتماعي ، او بكلام آخر ، لتصوير واقعي، كان يعتقد ، في آن واحد ، ان هذا الجوهر معزز وانه يظهر في الثبات الوحيد الذي يمكن ان يوجد في العالم ، الا وهو السلوك المشروط بالطبقة وباحساسات الانسان . لقد كان بروسست يرى ان العلاقات الاجتماعية البرجوازية هي المظهر الوحيد الذي يمكن ان تتخذ العلاقات الانسانية ، وان الاختلافات الطبقيّة هي قاعدة وجودية طبيعية . هذا المفهوم كان يعزل ملحمته عزلا تاما عن العالم الخارجي ، ويفتحها على وقائع الحياة الواقعية التي استطاعت ان تلجها الرواية البروستية . وقد وصف بحماسة تفاصيل عالم الارستقراطية والثراء ، ووصف سكان هذا العالم ، نزواتهم وعلاقاتهم ، أنظارتهم وعواطفهم . وقد سخر سخيرة مرة من الوصوليين ، مثل « بلوك » والزوجين « فيردورين » ، ممن كانوا يحاولون ان يندسوا في المجتمع الراقي . ولكنه اضطر ان يبين كذلك ان هذا العالم هش ، سريع العطب ، وان الحواجز بين الطبقات تنهار ، كما تشهد بذلك حياة « اوديت سوان » ومدام « فيردورين » ، أو زواج « روبير دو سان لوي » . لقد كانت احداث الحياة الاجتماعية - قضية دريفوس ، والعلامات الدالة على قرب الحرب الامبريالية - تمس ذلك العالم الذي نخّره لا خلقته بالذات . لقد ابرزت رواية بروسست نقدا له ، مع ذلك ، معنى اساسي مختلف عن النقد الاجتماعي الموجود في آثار شو و « ه. مان » ورولان ، وغيرهم من الواقعيين النقيدين . فقد وصل بروسست ، في المرحلة الاخيرة من مؤلفه ، وخاصة في « الزمن المستعاد » ، الى استنتاج مفاده ان نوع الحياة الذي

كان يحبه مهدد ، فالامواج العارمة من المعارك والكوارث الاجتماعية باتت على مشارفه هو أيضا . لقد لجأ بروس ، في تشعيره شكلا وجوديا في حالة احتضار ، الى الوسيلة المجربة التي استخدمها جميع المدافعين عن النظام البرجوازي ، الا وهي النقد الذاتي ذو الطابع المحافظ . ان الشخصية المستلبة ، التي تعتبر نفسها معيار الاشياء جميعا ومركز الكون كانت في حاجة ماسة الى قاعدة اجتماعية . ولم يكن من الممكن ان تسير الامور على نحو آخر ، لان استلاب الشخصية بالنسبة الى المجتمع لا يتحقق الا في المجتمع ، وخاصة في مجتمع متطور الى حد كبير . وقد راح بروس ، خلال وصفه للوجوه الخفية من حياة المجتمع الراقي ، يمجسد النزعة العسكرية ، ويؤدي قسطة للقومية فينحني امام « روبير دو سان لوي » ، الذي قتل في ساحة الشرف دفاعا عن المصالح الامبريالية للبرجوازية الفرنسية .

ورغم ان الاتجاه الاجتماعي للحمة بروس قد خنق بنفسانية « صرف » ، فان هذا لا ينفي انه ذو مغزى ، لانه كان يؤكد ان الضمير البرجوازي - مهما بدا كاملا على الصعيد الشكلي بعيدا عن التطبيقية - قد بدا يتخذ مواقع دفاعية في الظروف التاريخية الجديدة ، التي فرضتها الحرب العالمية الاولى على المجتمع البرجوازي ، الذي اخذ تركيبه السياسي يتغير تحت تأثير ثورة اكتوبر وافكار ثورة اكتوبر ، وكذلك من جراء اشتداد تناقضاته الداخلية بالذات . ان التطورات المعقدة التي كانت تجري داخل الحياة الروحية في القرن العشرين كانت تعكس تلك التطورات ، التي لا تقبل عنها والتي كانت تحدث في الحياة الاجتماعية .

ان الاحداث الهائلة والتحولات التاريخية، التي يزخر بها الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ، تمس حياة كل انسان وتدفعه ، بطريقة او باخرى ، في تيارها الذي لا يقف في وجهه شيء . لقد كشف التاريخ اسراره امام الانسانية ، واصبح الناس يرون بأم العين حركة المستقبل ، وتهافت الانظمة والمفاهيم والمبادئ العتيقة . من أجل هذا أصبح معنى بطلان الاسس والمبادئ التي يقوم عليها العالم القديم هو السمة الاساسية للحياة الروحية في عصرنا هذا .

والمرحلة التاريخية الجديدة تفرض على الانسان الحديث مهمة جديدة تتسم بحدة لا سابق لها ، الا وهي مهمة الاختيار ، او التقرير الذاتي في الحركة الاجتماعية التي تجري في الوقت الراهن ، والتي يكوّن اتجاهها ومحتواها ، في النتيجة ، التحويل الاشتراكي للعلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية . ان عصرنا لا ينسجم مع « الروبنسونيات » الروحية . فلا وعي الانسان ولا نشاطه يمكن ان يستغنيا عن قاعدة اجتماعية ، اذ لا يمكن ان يكون هناك وعي « خالص » ، مستقل عن الواقع ، ولا نشاط « في ذاته » ، بعيد عن النظام المعقد للعلاقات الاجتماعية ، والصراعات والمصالح والاهداف الموجودة في الحياة .

أما فيما يتعلق بالوعي البرجوازي ، فقد مضى زمان التقرير والكمال والوحدة .
فبالنسبة اليه ، وكذلك بالنسبة للوعي غير البرجوازي ، الذي لم يصبح بعد
اشتراكيا ، لا بد من التكيف حسب القوى الفاعلة والمتصادمة في المجتمع . من اجل
ذلك يتميز ، في داخله ، بالتنافر وعدم الاستقرار واللامنطقية والتناقض ، وفي
الخارج بالتصوير الوهمي للعالم والتعقيد ، لانه يعقد الوقائع الواضحة البسيطة في
الحياة ، ليحل محل الواقع نظاما وهميا ، بمعنى انه يحاول ان يذيب الواقع في
ذاته . ولكن ، وراء كل اوهام وخيالات الوعي المستلب ، يقوم معطى ثابت ، يدركه
الافراد على انحاء مختلفة بالطبع : الا وهو الشعور بوهن العلاقات الاجتماعية الراهنة
وعدم استقرارها .

ومن اكثر الاشكال شيوعا ونموذجية لرفض المجتمع الحديث انتقاده انطلاقا من
شخصية وهمية ساذجة تشتمل على ادراك مباشر ، « طفولي » العالم ، مثل هذا
النقد مرتبط ، في العادة ، بالتعبير عن مفهوم شعبي ، ديمقراطي ، تلقائي ، كما فسي
« مغامرات الجندي الشجاع شيفيك » ، « لهاسيك » او كوميديات شارلي شابلن .
ولكن الشعور بضعف العلاقات الاجتماعية القائمة وعدم استقرارها مستدرك ، في
الضمير البرجوازي الصرف ، بطريقة خاصة جدا تظهر عن طريق رفض للتقدم التقني
والحياة الحضرية الكثيفة في المدنية الحديثة المشبعة بالآلات من كل صنف .

في محيط الفن ظهرت هذه العقلية ، بصفة خاصة ، بجاذبية البدائية ، سواء
منها العائدة الى الازمان الغابرة ، او الموجودة حاليا عند بعض الشعوب التي لم تتأثر
كثيرا بالمدنية . ومهما يكن من الامر فان منجزات الفن الشعبي البدائي ، المليئة
بالنزاهة والصحة الاخلاقية ، ونتاج الشعوب ، التي ما زالت سائرة حسب النظام
القبلي ، قد استخدمها وفسرها الفن الحديث بروح مختلفة تماما . فقد استبعد
الفن الحديث طابعها الشعبي ، وتجاهل الظروف التاريخية التي اشرفت على تكوين
الفكر الفني لدى هذه الشعوب ، فبسط ، في الغالب ، الارث الفني لهذه الشعوب
مقتبسا منها فقط العناصر الشكلية ، والطابع الاصطلاحي الموزج للاحجام ، والتركيز
على الخصائص الفيزيولوجية ، والتعبيرية المفرطة ، وهي سمات لها كلها اصل
ومغزى ثقافيان . ان الفن البرجوازي انما « يبدئ » فنا شعبيا ليس بالبدائي على
الاطلاق ، وذلك بمعالجته بطريقة شكلية ، وهذا امر طبيعي لان فكرة « البدائية »
نفسها ، كشكل فني وكموقف من ثقافة الشعوب غير الاوروبية وتراثها الروحي ، قد
انطلقت من مفهوم اولي مبسط لصراعات الحياة الحديثة ووسائل حلها .

لم تكن البدائية ، كمدرسة ، بقدرة على تعميم الحياة في تناقضاتها الواقعية ،
ناهيك بتأليفها ، كما لم يكن في مقدورها تصوير كل تعقيد الحياة . وقد ظهرت
البدائية كأحد الاعراض النموذجية لانحطاط الثقافة البرجوازية المعاصرة . وثبتت

ان الوعي البرجوازي المعاصر متأخر بالنسبة الى حركة الحياة ، ولهذا لم يعد في وسعه ادراك سماتها الحاسمة .

لقد كانت العلاقة ، التي يقيمها الادب مع تحضير الحياة والتقدم الآلي ، او التقني ، علاقة معقدة سواء على صعيد المحتوى أم على صعيد التوجيه الاجتماعي ، ام في الفنون التصويرية والموسيقى ، التي كان يلاحظ فيها كذلك ميل نحو تبدئة (أي جعلها بدائية) الصورة الموسيقية . وقد أدت دراسة النتائج ، التي تمخض عنها تحضير حياة الانسان الاجتماعية والخاصة ، وملاحظة التناقضات المرافقة للتقدم المادي والتقني ، الى وضع الفكر الفني امام ضرورة استيعاب ركام من المشكلات المتصلة بآفاق نمو الرأسمالية ، ومصادر التقدم الموضوعية في المجتمع الحديث .

منذ السنوات التي سبقت وقوع الحرب العالمية الاولى كان « جوزيف كونراد » قد صور العالم الملون في بحار الجنوب - البحيرات الشاطئية الصامتة وقد اشتعلت فيها نيران الغروب ، وجزر المرجان التي تتكسر على جوانبها الامواج دون انقطاع ، انه عالم ريان ، يظل هو الملجأ الوحيد للانسان ، الذي اتعبته حضارة المدينة ، والذي تحمل روحه ، كدنس ، عيوبها ، والآراء والاحلام والاوهام التي تولدها . ان « كونراد » وابطلاله - رغم ان الطابع الارادي لهؤلاء قد نوه به الكاتب - كانوا قد كفوا عن الاعتقاد بحيوية المجتمع الذي تركوه لينتجعوا المساحات البحرية المترامية . ولكن العالم الذي التجأوا اليه لم يكن مطابقا للفكرة التي كونوها عنه من قبل . فقد اعترف « كونراد » بأن الحياة ، التي كان قد صورها بشكلها القريب ، هي على شفا الزوال . فالسفن الشراعية قد حلت محلها سفن مزودة بمحركات ديزل ، وحل مكان المتوحدين الشجعان ، الذين كانوا يصنعون سعادتهم مجازفين بحياتهم ، متعرضين للمخاطر ، عملاء وقاح' لكونسورسيومات (اتحادات شركات صناعية او تجارية) وشركات تجارية مغفلة ، خالية القلوب من الرحمة . ومعارضة الجمال القاسي في مشاعر الوجد القوية التامة ، والنزاهة والصحة الخلفيتين للحياة اليومية المتزايدة التعقيد في المجتمع المتعدن ولتوترها غير المعقول ، لم تكن تحل ايأا من النزاعات الاجتماعية ، وكان قصارها ان تشهد على خيبة أمل الكاتب ، فيما يتعلق بنتائج التطور الاجتماعي ، الذي حمل الى الناس العزلة والشك المتبادل فيما بينهم والانحصار ضمن انفعالاته الخاصة .

لقد كانت الملاحظات المأسوية ، التي تميز نتاج « كونراد » ، ابعد عن ان تؤثر في جميع الواقعيين البرجوازيين ، وكانت غريبة ، بصفة تامة ، مثلاً عن مؤلفات اخي كونراد الاصغر ، جيلبير شسترتون ، الذي لا يعرف ابطلاله لا التعقيد النفسي ولا الوهن الخلقي ولا الدراما الداخلية ، كما هي الحال في الواقعية النفسية لابطال

كونراد . ورغم ميله الى الغريب والمفارقة ، فانه يظل تقليديا فيما يختص بالمسائل الشكلية ، فمؤلفاته لا تعرف التركيب الحر والمتقطع ، او التغير السريع للجوء او للايقاعات القصصية ، ولا عدم احترام التتابع الوقائي ، والاهتمام الدقيق بحياة الابطال العقلية والنفسية ، ان تفاؤل شسترتون يتسم بشيء من الصخب والخشونة . ولكن كافة النزاعات في آثاره قائمة كذلك على رفض التحضير للمجتمع الحديث . وابطاله المفضلون ، الذين يتسمون ببساطة وسداجية تامتين ، كالأب براون و « اينوسنت سميث » ، ينظرون بعين ساذجة الى حياة معاصريهم المتداخلة ومنازعاتها المعقدة ، محاولين ان يروا ، فيما وراء الحياة اليومية ، كمال الألوان الضائع . ان شسترتون وابطاله يزيدون ان ينفخوا القوة في عواطف الانسان المعاصر ورغباته وخطئه العديمة الشكل ، ويسخطون على المجتمع الذي يسوّي الشخصية ويفقرها . ولكن شسترتون ، في دفاعه هذا عن الشخصية لم يتعدّ الراديكالية العادية ، ولم يفعل شيئا ، في الواقع ، غير احياء التقاليد البشرية « للتوريز » الذين كان « كارليل » مثلهم الاكثر نموذجية في القرن التاسع عشر . لقد كان شسترتون يعارض التقدم الآلي باغرابية انكلترا القديمة التي كانت تسود فيها « رابطة النقابات » (« نابليون ناتنغ - هيل » ، و « عودة دون كيشوت » ، الخ) . وكانت راديكاليته الطنانة تظهر في ممارسة خجلة محافظة ، لان الكاتب ، كبطله « اينوسنت سميث » (الحي الاكمل Supervivant) ، كان قصاره « تحطيم العادات ، ولكنه كان يحافظ على الوصايا » . واذا كان كونراد يبين كيف كانت الثقافة الآلية تجرد الانسان من الروح ، فان شسترتون - وتلك سمة ، ذات دلالة ، من سمات الوعي البرجوازي - كان ينطلق ، في نقده للتقدم التقني ، من اعتبارات اخرى . فالتقدم الصناعي كان يخيف شسترتون لانه كان مرتبطا ، بصفة عضوية ، باشتداد ساعد الطبقة العاملة ، وبذلك كان يرفع مستوى امكانيات الثورة . وكان شسترتون لا يزال يأمل في احتمال تحويل الثورة الى تهريج (في « الملعب خميس ») بمعنى انه من الممكن افراغ العواطف الثورية لدى الجماهير بواسطة الليبرالية البرجوازية . ولكنه اضطر ، بعد ثورة اكتوبر ، الى الرجوع عن هذا الوهم المهدئ ، وعمد ، في الثلاثينات ، الى البحث عن ملجأ في اوهام اخرى ، فراح يغازل ، على صعيد الافكار ، القوى السياسية الرجعية . فقد كان شسترتون ، بتمجيده النكوص ودعوته الى استعادة الايام « الطيبة » الخالية ، يبرهن عن ضعف مفهومه للعالم ، وعجزه عن فهم معنى ومحتوى التحولات الاجتماعية ، ويفتح الابواب لنتاجه على العجيب اللواقعي ، مشوها ومبسطا بذلك الواقع .

ان المفاهيم الاجتماعية التي عبر عنها في نتاجه - تلك الدعوة الى الرجوع الى عصر وسيط ساذج ، مشتمل بالحياة ، على حد زعمه - ، رغم تناقضها الظاهر ، لم

تكن وحيدة في بابها ، على الاطلاق . فان شلة من ايدى ووجيى البرجوازية يشكلون حاليا في فكرة التقدم نفسها ، وهم عاجزون عن ادراك واستيعاب الاتجاهات الاساسية لحركة التاريخ الحديث . انهم يبذلون الجهد لرد اللوحة الحقيقية لتناقضات التطور الاجتماعي والتعقيد الحقيقي للنزاعات الاجتماعية الى عدد من المبادئ الاولى المقبولة من وجهة نظرهم .

مثل هذا التبسيط للنزاعات الحقيقية يميز كذلك الواقعية البرجوازية ، في القرن العشرين ، التي بدأت تبعد عن التحليل الاجتماعي لظواهر الحياة . ان الفن الواقعي قادر - وفي هذا يكمن تفوقه على الاشكال الفنية الاخرى - على رؤية وادراك واعادة ابداع الحياة في تعقدها الحقيقي ، في كل نقصانها ، في حركتها الحرة الطبيعية . الا ان الواقعيين البرجوازيين ، في القرن العشرين ، يبسطون الحياة .

ومفهومهم المبسط للتناقضات الاجتماعية يقودهم الى تبني نظرة احادية الشكل عن الطبيعة الانسانية . فالانسان ، في نتائجهم ، ينحط الى مستوى الحيوان . ومن هذا القبيل يمكن ان نعتبر تطور « د. لورنس » نموذجيا ، فبداياته تتسم برؤية حادة للحياة الواقعية ، ومعرفة عميقة بحياة العمال الرتيبة وعملهم الخالي من البهجة . وقد وصف الضغط الشرس للمدينة الصناعية ومدنيتها ، اللتين تقوضان اسس انكلترا الزراعية ، وتحلان تقاليدها ، التي يأسف عليها صادقا ، كما يأسف لتسوية الشخصية الانسانية وافقارها . لقد عرف « لورنس » كيف يصور ابطاله في علاقاتهم المعقدة ، اللاواعية احيانا ، ببيئتهم ، ودائرة نشاطهم الاجتماعي . الا انه عمد ، في العشرينات ، الى فصل ابطاله عن تأثير البيئة الاجتماعية ، واعتبار الاسس الاجتماعية للعلاقات القائمة بين البشر ثانوية او تافهة ، واغراق الانسان في عنصر الفرائز ، وفي مقدمتها الغريزة الجنسية . فقد حل محل النفسانية ، التي تتميز بها ، تميرا تاما ، مؤلفاته الاولى ، مثل « ابناء وعشاق » و « قوس قزح » ، تحليل لافعال الابطال الغريزية ، ومحل ، تصوير عاطفة الحب ، تصوير العلاقات الجنسية . صحيح ان « لورنس » كان يرفض ما ينمى على مؤلفاته من اشتمالها على اثار جنسية مبالغية . فقد كان يقول عن الذين ينعتون مؤلفاته بأنها روايات جنسية قائمة ، انهم يكذبون ، لان هذه الروايات ليست بجنسية ، بل هي « قضيبية » . ومضى يفسر الجنس بأنه شيء عقلي ناتج عن النشاط التأملي ، بينما الحقيقة القضيبية قيمة بذاتها ملأى بالمرودة ...

لقد حجبت « الحقيقة القضيبية » عن لورنس ، كما حجبت عن كثيرين غيره من الكتاب ، الواقع الحي الحقيقي بما فيه من أشياء متنافرة لا يمكن التوفيق بينها ، ومنازعات حادة لم يكن لورنس يريد ان يسمع شيئا عنها . ان الصورة التي يقدمها

لورنس عن الانسان الحديث ، الذي أنكر عبء المدنية وكافة العلائق والانزيمات الاجتماعية ، هي صورة المفصول عن عالم البشر ، الخاضع لسيطرة الفريزة ، الواقف في مواجهة الكون والجسد والطبيعة .

وخلافا لاتباع فرويد ، الذين يعتبرون الطبيعة الانسانية مريضة ، او مَرَضِيَّة من حيث الجوهر ، يصور لورنس الانسان كحيوان ممتلئ صحة ، مهتم أساسا باشباع غريزته الجنسية . ثم ان الوهم الخاص بوجود شخصية يُزعم انها مستقلة عن المجتمع ، وهو الوهم الذي نشأ عن الاستلاب ، لم يكن من الممكن أن يتجلى كفكرة مستقلة ، بل كان يكتسب صبغة اجتماعية . ففي رواية « الافعى ذات الريش » ، التي تدور احداثها في « المكسيك » ، تتعدد الانفعالات الجنسية بتأثير غريزة السيطرة ، فتفقد حيونة الطبيعة الانسانية ، بالضرورة ، الى تمجيد قدرة الطباع القوية القادرة على قيادة القطيع ، أي العامة ، أي جماهير الشعب .

والفردية ، التي يظهر تأييدها بشكل بديهي عند لورنس ، كانت مربوطة بالرجعية السياسية ، التي بدأت ، منذ آخر العشرينات ، تقوم بدور بالغ الاهمية في الحياة الاجتماعية للبلدان الرأسمالية . وكان تمجيد الفردية يندمج نتاج لورنس ، اللاسياسي في الظاهر ، في اخطر المسائل السياسية . أما فيما يختص « بمبدأ القضيبة » ، الذي كان لورنس يعتبره كمحرك للأعمال الانسانية ، فقد كان يفقر ، الى ابعاد الحدود ، اللوحة التي كان نتاجه يقدمها عن العالم وعن الطبيعة البشرية . لقد كان لورنس ، برده العدد الوافر من مظاهر الشخصية الروحية والعقلية الى مظهر بعض الفرائز ، يحرم الواقع من كل امكانية لتصويره بتمامه ، مستبدلا بتعدد العالم ترسيمة مبتسرة ، لاجئا ، من أجل تصوير حياة الجسد الخفية ، الى رمزية بلاغية تهدم البناء الواقعي لمؤلفاته .

ولم تكن معارضة المدنية بالفريزة ، التي يتميز بها لورنس ، هي الشكل الوحيد لخيبة الامل التي كان يشعر بها الواقعيون البرجوازيون حيال التقدم . فمثل هذه المعارضة تتعدد عند « الدوس هوكسلي » باعترافه بتدني الثقافة ، مما كان يوازي لديه الاعتراف بتدني الحضارة ، لان هوكسلي كان يجمع بين الفكرتين .

واذا كان نيتشه ، برفعه أساس الايديولوجية الامبريالية ، قد أعاد النظر في جميع القيم ، فقد كان هوكسلي يرفض صحتها اصلا . ان فلوبر ، عندما وضع « قاموس الافكار المستمدة » ، لم يكن يرد الى هذه الافكار كل الثقافة الانسانية ، وكان يفهم ان مفردات اللعنة لا تزيد عن أنها تجمع أنظار البرجوازي . اما هوكسلي فمن رايه ان الثقافة برمتها ، فيما خلا ثقافة بعض الناس الممتازين ، لا تعدو كونها مجموعة من الحقائق والمعارف التي اصبحت افكارا مبتدلة ، وبالتالي ميتسة وغير خلاقة . وهو يفصل بعنف ثقافة الشعب ، معتبرا انها خير وخلق من صنع الممتازين ،

متوجها الى الجماهير الشعبية باحتقار وكره .

وهو يقطع كل صلة مع التقاليد الانسية القائمة على أساس من محبة الانسان والايمان بقواه الخلاقة . بل هو يقطع الصلة حتى بالتقليد الليبرالي ، ومشاعر العطف نحو بسطاء هذا العالم ، محددا للعمال دور العبد الصامت في خدمة الصفوة الاممية . وينفي هوكسلي بوقاحة حاجة الشعب الى التعلم ، معتبرا ان بعض العادات في الحياة كافية له . من هذه الصفات والفضائل التي تكفي الجماهير العريضة من الناس معرفة التصرف بأدب ، والعمل ، والطاعة . أما حقائق المعرفة والثقافة فهي تدق على ادراك الشعب ، ولا ضرورة لها بالنسبة اليه ، لان من شأنها ان تبث الاضطراب في عقله الضعيف ، أي بتعبير آخر : من شأنها ان تلقنه الافكار التي يمكن ان تحمل الجماهير على تغيير نظام الاشياء القائم وانتزاع الحرية الحقيقية . ان منظور التغييرات التاريخية الجوهرية يبث الرعب في نفس هوكسلي ، ولهذا ، فللمحافظة على أسس العالم القائم على الملكية ، هو يرفض ، في عهد تميز بأكبر ثورة عرفها التاريخ ، ضرورة التغيير الثوري للمجتمع ، لانه يرى ان الحرية السياسية ، شأنها شأن الحرية بوجه عام ، لا يمكن ادراكها . فاذا اعتبرت الانسانية ذاتها فانها لا يمكن ان تكون حرة . ومنافع الحرية الحقيقية لا ينالها غير نفر قليل ، غير أولئك الذين يملكون السلطة ويتفوقون على البشر الآخرين على صعيد الوضع المادي او القدرات . ويؤكد هوكسلي ان الانسان العادي ليست به أي حاجة الى الحرية ، فهو لا يستطيع ان يحتملها لانه لا يعرف كيف يستخدمها . وهو يشعر بالراحة تحت نير الخضوع بالضبط كما لو كان حرا . وعلى هذا فما دامت الانسانية عاجزة عن ادراك الحرية ، وما دامت هذه الحرية غير ضرورية لها ، فان التقدم الاجتماعي غير ممكن ، ويكفي الاحتفاظ بالعلاقات القائمة في العالم المبني على الملكية ، وملاءمة هذه العلاقات مع حركة التاريخ ، التي لا يجرؤ هوكسلي على انكارها ، مع ذلك . الا ان الملاءمة بين المجتمع البرجوازي وبين الظروف المستجدة يمكن وينبغي لها ، حسب رأي هوكسلي ، ان تتحقق فقط بتعزيز استقلال الافراد وزيادة استعباد الجماهير .

وكان هوكسلي يحذر معاصريه من البذل ، الذي لا لزوم له في نظره ، في سبيل الجماهير ، والولوع الديمقراطي ، ويتنبأ بمستقبل قاتم للشخصية : أي خضوعها لسلطة العامة غير المثقفة . وكلورنس كان يرى خطرا في نمو التقدم التقني ، ولم يكن يرفض المدنية الصناعية ، بل حاول استيعاب التأثير الذي تحدثه التناقضات الاجتماعية للمجتمع في مصير الانسان . وفي غمرة الازمة الاقتصادية ، وبينما كانت الفاشية تهاجم آخر الحريات الديمقراطية في جمهورية « ويمار » ، وكان الصراع الطبقي ومقاومة الجماهير للبرجوازية يشتدان ، كان هوكسلي ، الذي أفرعه مسار

الاحداث ، يرى ان امراض العالم سببها التقدم التقني ، وازدياد نشاط الجماهير ، ففي روايته الطوباوية ، « افضل العوالم » ، نشر اللوحة القائمة للمستقبل الذي سينتظر الانسانية فيما لو فشلت في التغلب على ما كان يعتبره اخطاءا للتطور التاريخي . ومن خلال برهنته على ان العامة لا يمكن لها ان تكون سعيدة الا في ظل الاستعباد ، صور المستقبل كدولة مسلسلة ، تعتمد على تقنية ، من النموذج الاميركي ، لا روح لها ، وتكون قد حققت الافكار التوحيدية الخاصة ، حسب زعمه ، بالشيوعية . ولم يكن هوكسلي يعترض على فرض هذه السعادة الحيوانية ، التي يصفها في روايته ، على الجماهير ، بل كان يبدي قلقه على المصير الذي ينتظر شخصية الانسان البرجوازي الذي قد يفقد حريته الفردية ومفانمه الوجودية فيما لو اتخذت احداث التاريخ الاتجاه الذي يجول في ذهنه .

وكان هوكسلي ، في حكمه على الحياة والتاريخ والصراع الاجتماعي ، من مواقع الشخصية المستلبة ، يرتقي ، من اجل الدفاع عن مبدأ القيمة المستقلة للفرد ، الى ذروة فريدة من الكلام المهيج ، ويوجه انتقاده الى الافكار التقدمية في عصره ، والقوى الاجتماعية التي تحطم أسس العالم القائم على الملكية . ولم يكن عداؤه وشكه ناشئين عن مجرى الاحداث التاريخية وحسب ، بل وكذلك عن المظهر الخلاق للطبيعة الانسانية الذي يدفع البشر نحو المستقبل ، نحو المستويات العليا للمعرفة العلمية . وبشعور من الرضا الخبيث كان هوكسلي ينسدد بالانسان ويصوره ككائن شبيق ، محدود ، شرير ، يتجه نحو الفوضى لا نحو الابداع .

وفي السنوات التي سبقت وتلت الحرب العالمية الثانية ، حينما رأى هوكسلي التطور الهائل للتغيرات التاريخية ، واقتناعا منه بأن البشرية عاجزة عن التغلب على العنصر الهدام الذي خلقته بنفسها ، نفى دون قيد او شرط كل فكرة للتقدم الاجتماعي . واذا كان يقترح على البعض ان يبتعدوا عن عواصف القرن ملتجئين الى الفوص الروحاني ، فقد كان يتنبأ للبشرية بمستقبل ليس فيه غير المصائب . لقد كان يقدر ان البشر سينحدرون الى مستوى الحيوان الذي سيعبدونه (الازمنة المقبلة) ، لان الفرائز الحيوانية ، الفطرية عند الانسان ، لا يمكن تغييرها ولا وقف جموجها ، وستنتهي بالبروز وتحمل الانسانية على التقهقر . أما فيما يتعلق بالنشاطات الاجتماعية للانسان ، والدول ، والاحزاب وغيرها من المؤسسات الاجتماعية ، فهي ، في رأي هوكسلي ، معادية للجوهر الانساني ، لان نموها يؤدي الى تسوية ، او توحيد للبشر ، أي الى تشويه الشخصية . ويهاجم هوكسلي ، الذي ينفي جدوى وضرورة نشاط البشر الاجتماعي ، فكرة التقدم الاجتماعي بمنتهى العنف . فهو يعبر ، في روايته « افضل العوالم » ، عن رايه بأن أي تغير معقول للمجتمع انما هو وهم من الاوهام : اذ انه يرى ان المستقبل سيتسم باشتداد الطغيان

وسحق الكائن كذات . وعندما يتحدث هوكسلي عن الانسان ينتهج نفس الطريقة التي ينتهجها جميع الايديولوجيين الآخرين ، فلا يتناول كل الجنس البشري ، بل قسما ضئيلا من البشر ، أي الانسان البرجوازي . ومما قاله أن تحطيم ارادة الفرد سيتم بواسطة ... الارتكاسات الشرطية ، التي تحدث عنها « بافلوف » ، وذلك بالرجوع الى وسائل واسعة التأثير ، ومنها الاعلان الحديث . ويرى هوكسلي كذلك ان هناك خطرا ناجما عن زيادة نسبة المواليد . هذا هو كل تطوره الايديولوجي ، الذي يذهب من الشك الى الفوضوية الشاملة ، والاستسلام امام الرجعية ، لان هوكسلي يبذل الجهد كيلا يدخل في حساباته القسوى القادرة على تحطيمها - أي الرجعية - .

وكان نثره ساخرا على الدوام . ولكنه ليس ذلك السخر الطيب ، الانساني الذي يميز نثر « فرانس » ، او نثر كبار المؤلفين الذين عرفوا بالنقد اللاذع ، امثال « سوفيت » او « شتشدلين » الذي يهاجم الشر الاجتماعي ، او النثر الذي يلطف التناقضات الاجتماعية ونزاعات الحياة والذي كان اثرا عند الرومانسيين الالمان . ان السخر عند هوكسلي كان وليد حضارة مستنفدة . ولكي نستخدم التعبير الذي استخدمه الشاعر الروسي « نكراسوف » نقول انه سخر « أناس تولى زمانهم فلم يعودوا بأحياء » ، ذلك ان هذا السخر يهاجم كل ما هو جميل ونبييل في الحياة ، في الانسان ، في الثقافة . هذا السخر ، المشبع ببرودة الشيخوخة ، يهزأ بالعواطف الانسانية ، وينتزع من نفوس البشر كل أمل في المستقبل ، وبتبشير بالايما ن يتولى الدفاع عن الفرد ، الذي نبذ مبادئ الانسية ، ويحتقر الاخلاق ، ولا يؤمن لا بالمعرفة ولا بالتقدم ولا بالحرية . ان هذا الرجل المنعزل يتعزى الى حد ما بالانفراد الصوفي . ولكن هذه الوسيلة هي أيضا وسيلة حقيرة وضعيفة للنضال ضد التقدم التاريخي الذي يقود ، بصلابة ، الى أشكال جديدة من العلاقات الاجتماعية . لقد كان وعي هوكسلي يعكس أكثر سمات الانحطاط الحديث نموذجية . ورغم انه ، في بداية نتاجه قد التزم بكتابة واقعية ، هازئا بالتيارات اللاواقعية الدارجة في الفن الحديث ، فقد ابتعد ، في سنواته الاخيرة ، حتى عن الواقعية المتثدة التي بشر بها في شبابه . ان أبطال هذه الآثار يفقدون حجمهم الجسدي ، ويتحولون شيئا فشيئا الى أفكار مجسدة ، فعواطفهم تنضب وتحل محلها مجموعة من المستندات والتعليقات العقلانية ، والمضمون الروحي والعقلي للشخصيات يستبدل به تبحر كتبي جاف . ويسيطر الطابع الحكمي التعليمي الفامض على مؤلفاته ، فلا يعود الكاتب قادرا على مقاومة ضغطه . فهو مسحوق بمعلوماته الكتبية ، مدعور من الواقع الاجتماعي ، لهذا هو يقطع كل صلة له بالبشر ويحبس نفسه في فوضوية جامدة .

ان الوعي البرجوازي المعاصر يعترف ان الانسان ، او الشخصية ، يعارض

المجتمع بمصلحته الخاصة ، ويدخل في نظام واسع من العلاقات والترابطات ، ومن هنا يندمج في صراع مصالح شتى ذات طابع اجتماعي فَوْشَخَصِيّ . ولقد كان من غير الممكن تجاهل وجود اتجاهات مختلفة نحو توحيد وتركيز القوى الاقتصادية والسياسية والروحية في المجتمع الحديث ، تعكس تحول الرأسمالية الاحتكارية الى رأسمالية احتكارية للدولة . وغني عن البيان ان هذا التدرج لا يمكن ادراكه ، في نظر الوعي الحديث ، الا بطريقة غير مباشرة . ولكنه ليس محل شك على أساس اساليب الفكر الذي ، رغم انطلاقه من فكرة الكائن بذاته ، يعتبره ، مع ذلك ، غارقا في عنصر ترابطات متعددة مع البشر ومع العالم . والشكل الاول للتعبير البدائي عن الاتجاهات التوحيدية للتطور الاجتماعي هو « الاجماعية » التي تدخل الواحد او الشخصية او الفرد في « عموميات » ، او « قوى » . والاجماعيون ، واخصهم « جول رومان » ، يذنبون « الانا » ، بطبيعة خاطر ، في « النحن » ، والمبدأ الفردي في الجماعي . الا ان تصورهم « للجماعي » كان من الممكن ان يقبل اي شيء : فيطلق مثلا على جماعة من العمال عائدة من المصنع ، او على كتية من الجنود او جمعية من المتسكعين ... » . اننا ننظر الى الحدث ، فنتخذ موقفا . تلك هي الاجماعية التي اراد رجل مثل « رومان » ان يصفها في « الحياة الاجماعية » او « نبيل لافيات الابيض » (١) ، هذا ما كتبه سارتر ، بطريقة لا تخلو من الخبث . ان احلال علاقات جماعات او مجموعات من الناس محل العلاقات الطبقية ، وهو ما فعله الاجماعيون ، كان يمكنهم من نفي اختلاف المصالح الاجتماعية بين الشخصيات التي تؤلف هذا « المجموع » العرَضِيّ ، واخضاع هذه المصالح لسلطة هذا التجمع مع وضع علامة التعادل ، بالضرورة ، بين المحتوى الموضوعي للاهداف التي يسعى وراءها الشخص المأخوذ من المجموعة وبين اهداف هذه المجموعة نفسها . فقد صور « رومان » ، في رواية « نبيل لافيات الابيض » . امتداد اجماعية المضربين الى كل مشترك في الاضراب . ولكنه صور على نفس المستوى شعور الاندفاع الذي يلبس الجندي وهو يجتاز باريس مع كتيبته التي استدعيت لوضع حد للاضطرابات العمالية . وهكذا يكون قد ابرز وهن الاختلافات الطبقية والتماسك ، بل القوة العظمى للمبادئ العفوية الموحدة التي تعمل في المجتمع القائم على أساس الملكية ، الذي يفضل له الابطال كما يفضل الكاتب ، محولة الانسان ، على هذا النحو ، الى مشارك في القوى التي جرت به الى داخلها . بهذا يكون السبب الاجتماعي الاول للاعمال الانسانية قد رفضه الاجماعيون ، الذين استبدلوا به فكرة اجماعية الارادات الانسانية بوصفها أسسا للسلوك الانساني . هذه الارادات ، التي تفترس الانسان ، تهدف الى تقوية وابقاء

(١) ج. ب. سارتر : « الوجود والعدم » ، دراسة لمختارات من علم الظواهرات ، باريس غاليمار .

١٩٤٢ ، ص ٤٨٥ .

العلاقات الاجتماعية القائمة ، وتقف في وجه المصالح التطبيقية المتعارضة مع « الاجتماعية » . بتعبير آخر تصبح فكرة الاجتماعية سلاحا لمكافحة القوى المعادية للبرجوازية ، وهذا ما اكده تطور العمل الادبي الاساسي لرومان وهو « اصحاب الارادة الطيبة » . فهذا المؤلف ، الذي بدأ كلوحة شاملة للاخلاق وحياة المجتمع عشية الحرب العالمية الاولى ، تحول ، بنفس التدرج لتطور الكاتب سياسيا ، الى رسالة هجاء رجعية ضد حركات التقدم في عصرنا ، وخاصة ضد الشيوعية . وقد منعت الكاتب مفاهيمه الرجعية وكذلك اساليب تصوير البشر والمجتمع الناشئة تحت تأثير هذه المفاهيم ، من اعطاء صورة تركيبية للحياة .

واذا كانت الجماعات والجمعيات غير مكرثة للمصالح الفردية ، او المصالح التي تغطيها « الاجتماعية » ، فانه من المنطقي رفض اعتبار البطل الرئيسي كمركز ايديولوجي وفني للمؤلف . ويقول « رومان » : « ان الحاجة ، لرد كل شيء الى شخصية مركزية ، ترتبط بتصور كون اجتماعي يكون فيه الفرد هو المركز ، ويمكن تسميته ، بصورة أدق من « فردي » ، « مركزا على الفرد » (كما وجد في الماضي تصور « مركزي - ارضي » للعالم الشمسي) . . . » وقد رفض مثل هذا المبدأ للتصوير . ويستطرد قائلا : « ولكنه يصبح من مخلفات الماضي ، عندما يكون الموضوع الحقيقي هو المجتمع نفسه ، او مجموعا انسانيا واسعا ، فيه مصائر فردية شتى ، يسير كل منها لحساب الجميع ، ويجهل بعضها بعضا في اغلب الاحيان ، ودون ان تسأل نفسها ان كان من الافضل ، بالنسبة الى الروائي ، ان تلتقي كلها صدفة في نفس المفترق . . . (١) » ، يستطرد هكذا وهو يدلل على ضرورة احلال « الرواية - النهر » ، حيث تتعايش المواضيع والشخصيات والاحداث المتوازية ، دون ان تكون مقرونة مع بعضها ، محل الرواية التقليدية المبنية على تفاعل البطل مع الوسط الاجتماعي .

ان بطلان مثل هذا المفهوم للحياة والتاريخ لامر بديهي ، لان « رومان » ، بتأكيد على مصادفة وغموض الحدث ، او الظاهرة التاريخية ، انما يحتقر القوانين الحقيقية للحركة التاريخية ، كما يحتقر واقع كون الاحداث واعمال البشر اكثر ارتباطا فيما بينها واكثر تفاعلا بكثير مما يبدو . لقد شاخت الاجتماعية ولفظها الفن لانها كانت تفسر اشكال العلاقات بين الفرد والمجتمع بطريقة بالغة الابتدال . اما فلقد أعطى الوجوديون ، رغم اختلاف تعاطفاتهم السياسية ، وصفا مقنعا ، بما الوجودية فتقدم لوحة اوسع لهذه العلاقات . (٢)

(١) جول رومان : « اصحاب الارادة الطيبة » مجلد ١ ، ٦ تشرين الاول الناشر ، ارنست فلاماريون ، ١٩٢٢ ، ص ١٢ .

(٢) ليست هنا مبعوثة الا ضمن اطار علاقاتها بالفن وقضية الواقعية :

فيه الكفاية ، للمجتمع الحديث ، القائم على الملكية ، والعالم المعاصر كما يتجلبان للوعي البرجوازي . وهنا يكمن السبب في نجاح وانتشار الوجودية ، التي هي جدل فلسفي أكثر منها نظرية متكاملة . وهذا يحدد كذلك طبيعة تأثيرها في الكتاب الواقعيين ، الذين عمدوا الى تصوير الحياة معتمدين على التفسير الوجودي لها .

ان النقطة التي تنطلق منها التأملات الوجودية هي توضيح وضع الانسان في العالم والمجتمع وتبيان علاقاته بالحياة والمجتمع والبشر الآخرين . ولا يعني هذا انها تنجح في اعادة خلق اللوحة الواقعية للعلاقات الاجتماعية : فهي ، في طموحها الى تحليل الحياة الحديثة وعلم النفس الانساني ، لا تفعل ، في الواقع ، أكثر من الالتزام بتجربة الانسان البرجوازي ، مستندة ، في الاحكام التي تطلقها على الاحداث الوجودية ، الى هذه التجربة بالذات . ورغم ان الوجوديين يرفضون التقييد بأطر الفكر المركزي البشري ، فهم لا يستطيعون ، مع ذلك ان يتحرروا من تأثيره - أي الفكر - ، لان آراءهم نفسها ناتجة عن سيرورة الاستلاب . والنقطة الاولى ، بالنسبة اليهم ، هي الشخصية الفردية ، او « الواحد » حسب تعبير « جاسبرس » . ولكن هذا « الواحد » يتعايش مع البشر الآخرين ، سواء من أجل نفسه أم من أجلهم : وهكذا يبرز ما يسميه الوجوديون « بالوجود الخارجي » (ex - sistance) ان الناس يعيشون حقيقة مع بعضهم ، مؤلفين بذلك مجتمعا ، ولكن الوجوديين يتظاهرون باعتبار هذا المجتمع وجودا لوحداث لها نفس الحقوق من الناحية الاجتماعية . وينظرهم الى الانسان كفكرة تجريدية يحولون العلاقات الاجتماعية الى تجريد ، لانهم يحرمونها من أي محتوى تاريخي مادي . فمثل هذا المحتوى ملحق ، في « الوجود الخارجي » ، بالاحساسات الشخصية للانسان .

ان « الوجود الخارجي » لا يظهر ، حسب رأي الوجوديين ، الا عندما يظهر المعنى المجرد « للعلاقة بالآخر » (مارسيل) أو « للاتصال » (جاسبرس) ، أو « الوجود من أجل الآخرين » (سارتر) ، أي عندما يشعر « الواحد » بوجود « الآخر » ، ويقيم علاقة معه . وما هي حقيقة ذلك ؟ لقد ورد في مقال بعنوان : « امكانات انسية جديدة » ، كتبه جاسبرس للتدليل على ان اساس الانسية هو الفردية ، قوله : « ان تحليلنا للنضال من أجل الاستقلال الداخلي هدفه الانسان بوصفه « الواحد » . فهل يعني هذا ان « الواحد » هو كل شيء ؟ كلا ، بالتأكيد : « فالواحد » ، بقوة الاشياء ، يزول كفرد ، ولا يبقى سوى « الواحد » بقدر ما هو متصل بالكائنات الاخرى بذاتها (سلبستشين) وبالعالم » (١) .

وقد يتبادر الى الذهن ان « جاسبرس » يقصد ، بتعبير « اتصال » ، الاشكال

(١) كارل جاسبرس :

Rechenschaft und Ausliek. Piper, Mun - Chen, 1951 , S. 292 .

المعقدة من العلاقات الاجتماعية الموجودة في المجتمع ، والتي تحدد جميع أشكال العلاقات الإنسانية الأخرى . ولكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق . ففي رأي جاسبرس أن الإمكانيات ، التي يتجلى فيها الإنسان ، هي التي تنتقل ، أي أنها ، في نظره ، هي معرفة العلاقات الواقعية . واحد الأشكال الأساسية للاتصال ، في رأي « جاسبرس » هو الإدارة والخدمة ، اللتان تنطويان على علاقات مثل الخضوع والمسؤولية والأمانة والطيبة ، وهنا نرى تأثير أفكار « شيلر » . بتعبير آخر يؤيد « جاسبرس » سلفا ، في هذا الشكل من الاتصال ، اللامساواة الاجتماعية بين الناس ، معتبرا الظاهرة التاريخية المتطورة خالدة . أما أشكال الاتصال الأخرى فهي « المخالطة » ، التي هي أساس وشرط كافة العلاقات الإنسانية ، و « النقاش » الذي يساعد على بلورة وتعميق الفهم المتبادل ، و « العلاقات السياسية » التي ينسب إليها جاسبرس دورا ثانويا ، وذلك للبرهنة على الاستقلال المزعوم « للواحد » بالنسبة إلى السياسة .

أن مثل هذا الاستبعاد للإنسان من عنصر العلاقات الاجتماعية يعرضه « سارتر » أيضا في مؤلفاته الفلسفية . ففي كتابه « الوجود والعدم » ، الذي لم ينعِد النظر في موضوعاته الأساسية ، يصف فئات العلاقات ، التي توجد في العالم ، حسب رايه ، والتي لا تختلف كثيرا ، في الواقع ، عن المقولات التي أدخلها جاسبرس . من رأي « سارتر » أن « الواحد » منفصل عن « الآخر » ، ومتصل به أساسا « بالنظرة » ، التي هي تصور له قيمة المقولة . فأن ينظر « الواحد » أو « يكون منظورا » معناه أن يدرك ذاته كموضوع « للآخر » ، أو بصفة أدق ، أن يعتبر « الآخر » كموضوع لذاته . وبالجسد ، الذي يشمل ما يمكن أن أسميه « عالمي » ، أعرف أنني لست « أنا » « الآخر » . ثم أن الروابط بين « عالمي » وبين « الآخر » تتحقق بواسطة « اللغة » و « الحب » ، و « المازوخية » ، و « السادية » ، و « اللامبالاة » ، و « الرغبة » ، و « الكراهية » . ويعتبر « سارتر » هذه العلاقات جوهرية وحاسمة . والوجوديون يستبدلون ، بالهدف أو المصلحة الاجتماعيين ، اللذين هما المحرك والباعث للأعمال الإنسانية ، فكرة « الخطة » التي يدخلون فيها تأملات حول أمانيات الإنسان المجردة ، مع ذلك ، من المحتوى الاجتماعي المحسوس . وكأبناء حقيقيين للقرن العشرين ، لا ينكر الوجوديون معنى التقدم التقني . فقد كان « هايدغر » يقول أن « ... التقنية هي قدر عصرنا » (1) . ولكن حتى لا يفرق الوعي البرجوازي في تطبيقية ضيقة ، ولكي ينمو ، يرفعون شعار الهام الفن للتقنية - وأبلغ مثال على ذلك يمكن العثور عليه في بحث « هايدغر » : « جوهر الشعراء »

(1) M. Heidegger , Vorträge und Aufsätze . Gunther . Neue Pfullingen , 1957 , z. 33

. ولا يقل مفهومهم للانسان اختلافا عن ذلك من حيث (Le quid des poètes) السمات التشاؤمية والتحميلية (الرواقية) .

ان ضرورة التحميلية (فلسفة زينون الرواقية - حوالي ٣٠٠ ق. م - التي تقضي على الانسان ان يتحرر من الانفعالات وان يتحمل كل شيء دون تدمير - المترجم الى العربية) ، كمبدأ سلوك وجودي للانسان ، يؤكد عليها الوجوديون ، الذين يبررون ذلك بأن وجود الانسان يهيم عليه وجه الموت . وليس هذا بالتعريف الجديد ، فالانسان ، ذلك المخلوق الشجاع ، لا يكف لحظة ، طوال تاريخه ، عن خلق واستغلال خيرات الحياة الممكنة ، مع علمه انه لا بد صائر الى الموت في يوم من الايام . ولكن عند الوجوديين يؤدي هذا الادراك لدى الانسان بأنه في مواجهة العدم ، الى شحن نفسه بفكرة العدم ويولد عنده مفهوم العبثية الوجودية القائم على أساس الخوف والضيق . والنضال من أجل « الواحد » ، هو النضال القيم ، في نظرهم ، يضاف الى هذا انهم قليلي الاكتراث ، الى حد بعيد ، بتلك المسألة الجوهرية التي تتعلق بالوجود الانساني ، وهي أين ستتحقق حرية « الواحد » التي يسعون اليها . في استطاعتنا ان نلاحظ انهم يتجهون - ومن بينهم « هايدغر » و « جاسبرس » ، نحو ديمقراطية برجوازية .

ان الطابع الاسود للوجودية ، واتجاهها الى فصل الانفعالات « الانسانية الصرف » والحالات النفسية عن ابعاسها الاجتماعي ، وان مفهومها يجعل من الانسان كائنا « متروكا » لعنصر الخوف والقلق والضيق ، وان احلال « انسانية بحتة » محل الروابط الاجتماعية . . ان كل ذلك يعكس عقلية واسعة الانتشار لا في الفلسفة المعاصرة وحسب ، بل وفي الفن المعاصر كذلك .

والوجودية ، التي تدعي انها « انسية جديدة » ، بعيدة كل البعد ، في الواقع ، عن الابحاث والاتجاهات الانسية الحقيقية في عصرنا . فجاسبرس يعترف ، في مؤلفه : « امكانات انسية جديدة » ، ان « الانسية ليست هي الهدف النهائي . انها لا تفعل اكثر من خلق مجال روحي يستطيع كل واحد فيه ، وينبغي عليه ان يناضل من أجل استقلاله » (وقد وضع جاسبرس خطأ تحت هذا الكلام) (١) . وعلى هذا الاساس لا يُعترف الا بالعمل الفردي للشخصية الموجهة نحو تحقيق مصلحتها الخاصة ، لان النضال الذي لا يهدف الا الى الاستقلال الشخصي يجعل ، من المستحيل ، النضال من أجل خلق علاقات اجتماعية منسجمة ، من شأنها ان تجعل الشخصية لا تشعر بأي حاجة لحماية استقلالها من المجتمع ، مع احتفاظها بفرديتها ومع اغنائها هذه الفردية .

(1) K. zaspers, Rechenschaft und Ausblick. Piper Munchen, 1951 . S. 284

ان التفسير الوجودي للحرية ، الذي تشترك فيه قدرة خاصة وارادية مؤكدة ، ليؤدي حتما الى تدمير تاريخية الفكر . فقد قال « هايدغر » أن « ... الحرية تخضع للمصير » (١) ، وهذه الفكرة طبيعية ، بالنسبة الى الوجودية ، لان الوعي المستلب يشعر بأنه عبد على الدوام . وفي الوقت نفسه يعتبر هذا الوعي الحرية اباحة للشخصية لانه يرى ان هذه الاخيرة تعارض العالم ، اي مجموع القوى الاجتماعية والاقتصادية ، ولا تتوقف عليه . ومثل هذه الفكرة تقود ، بصورة طبيعية الى الخلاصة التي تضعها فرضية « سارتر » ، ومؤداها أن الانسان محكوم عليه بان يكون حرا .

والوجوديون يربطون ، بالضرورة ، بين تصور الحرية وبين مسالية الاختيار ، التي يعتبرونها ، مع ذلك ، « انسانية بحتة » . فهم يؤكدون أن الوجود معرف دائم بموقف معين ، ويوجد الانسان ، باستمرار ، ازاء ضرورة الاختيار . وهذا شيء صحيح ، وتأكيد كهذا ليس فيه اي ابتكار . ولكن ضرورة الاختيار هي ، في نظرهم ، تأكيد لاباحة الشخصية . ويقسم الوجوديون المواقف نفسها الى مواقف ممكنة الحل ، ومواقف قصوى (*quersituation* - *nen*) . ويستعيدون ، فيما يتعلق بالمواقف غير القابلة للحل ، الوجود التاريخي الذي يدرك فيه الانسان نفسه ككائن ، وعلى هذا يصل عبر ذاته الى الزمنية او التاريخية . واذا كان الانسان قادرا ، الى حد ما ، على معرفة ذاته ، فان معرفة الخواص « الفوشية » ، او العامة للكائن التاريخي ، أي معرفة الموقف الاقصى غير ممكنة ، كما انه من غير الممكن تخطي هذا الموقف وحله . وهكذا فان التجربة الخاصة للانسان تصبح هي الحد الاقصى لما يعرف من التجربة التاريخية .

والوجودية ، بمجملها ، لم تستطع ان تكون هي الاساس الايديولوجي للفن الواقعي ، ومبادئها ، اذا دخلت المؤلفات الادبية اذابت فيها الرؤية الواقعية للعالم ، واشاعت التبسيطية والمحاكاة والطبيعة . ان هذه المبادئ تؤلف ، قبل كل شيء ، عقبة تقف دون معرفة وابرار الحوافز الحقيقية للسلوك الانساني ، والاسباب الاجتماعية التي تشترط هذه الحوافز وجودها . ان الخلط بين السيرورات والاحداث الوجودية والاعمال الانسانية والنزاعات الاجتماعية ، من ناحية ، وبين المفاهيم الوجودية ، من الناحية الاخرى ، يؤلف السمّة البارزة في مؤلفات سارتر وكامو ، وسالندر و « ماك كولرز » ، وسيمون دو بوفوار وايريس مردوك ، وكاترين آن بورتر وايلس لانغر ، وكذلك مؤلفات عدد وافر من الكتاب الآخرين الذين تأثروا بالوجودية أو شاطروها الانظار . ويتناول عدد من هؤلاء الكتاب قضايا اساسية في

(1) M. Heidegger, Vorträge und Aufsätze . Günther, Ueue Pfullingen , 1957, S. 33 .

الحياة الاجتماعية السياسية .

وتتميز مؤلفات هؤلاء الكتاب بادراك وتصوير ثنائيين للواقع ، يقودانهم الى خلق مستويين قصصيين اثنين ، احدهما واقعي والآخر وجودي ، مما ييث الاضطراب في المحتوى الاجتماعي للتناقضات ، التي تطرح نفسها امام الانسان الحديث ، وهي تناقضات تدخل في مجال الرؤية لاصحاب هذا الاتجاه من الكتاب . من هؤلاء الكتاب من يعلنون الطابع المعادي للبرجوازية في نتائجهم ومفاهيمهم . الا ان هذه السمة النقدية ، التي تبلغ عند سارتر او سالنغر مبلغا كبيرا من الجودة ، لا تصل الى درجة الرفض الحقيقي للنظام الذي يحكم على الانسان بمكابدة الالام ويبدد الشر في الحياة ، وذلك لان فلسفتهم تتلاعب بالاسباب القطعية التي تضع الانسان في قبضة الخوف والقلق والحصر .

ان بطل احدي روايات سارتر الاولى ، « الفثيان » (La Nausée) وهو الشري المتبطل « روكنتان » ، الذي هو اقرب الى ان يكون فكرة مشخصة اكثر منه شخصية بكل معنى الكلمة ، شأنه في ذلك شأن كثير من الابطال في مؤلفات سارتر ، يعارض أسلوب الحياة المألوفة لاسباب تظل مجهولة بالنسبة اليه ففجأة يتملكه شعور بالفثيان ازاء « الوجود مع الآخرين » ، ليس له تفسير . ويمكن لنا ان نفهم ان البطل يرى العالم قلدا على الصعيد الاخلاقي « للآخرين » ، وغير جذاب ، ولكن لا يمكن لنا ان نوافقه على القرف الذي توحى به اليه الحياة بمجملها . هذا الشعور يقود « روكنتان » الى الاعتقاد بأن الوجود الذي « ترك فيه » وجود عيني . والرواية تتحول ، في الواقع ، الى بحث وجودي يدرس السلوك الانساني في وضع غير معقول ، وبهذا يضطر المؤلف الى التركيز على وصف احساسات البطل القليلة الفائدة في الواقع .

هذه الدراسة نفسها للاحاسيس الانسانية ومختلف امكانات « الاختيار » ، التي تتوفر للانسان ، تميز رواية « سبل الحرية » ، التي تصف حياة فرنسا عشية الحرب العالمية الثانية . في هذه الرواية يبحث البطل عن حريته الداخلية ، كما يفهمها الفكر الوجودي ، اي على أنها هي « ضرورة الاختيار » التي الزم بها الانسان والتي تتحقق في مواقف شتى . ان بطل « سبل الحرية » ، « ماتيو » ، يدافع عن حريته الذاتية ، ويرفض بالتالي كل ضرورة للاشتراك في النضال السياسي في عصره ، على اعتباره عبثيا ، وسواء في ذلك النضال الذي يخوضه اعداء الفاشية او الذي تسير فيه الطبقات الحاكمة التي تعيد الحرب العالمية الثانية . ولا يريد « ماتيو » الانضمام الى الشيوعيين ، لانه يعتقد ان دخوله كعضو في الحزب سيحرمه من استقلاله الشخصي . وباسم هذه الحرية الشخصية يقطع علاقته بخليته ، ويبقى وحيدا . ان سارتر ، عندما يصور العلاقات ، التي يقيما بطله مع الآخرين ، ينطلق من

مفهوم وجودي لهذه العلاقات ، ويخصص مكانا هاما للوصف الطبيعي للعلاقات الجنسية التي لا تخلو من صبغة مَرَضِيَّة . وليست عواطف الحب هي الوحيدة التي تربط بين البشر . ولما كان الاستقلال ، او الحرية المطلقة ، التي يطمح اليها «ماتيو» ، لا يمكن ادراكها ، حسب رأي الوجوديين، فقد تحول الى « الوجود » مع « الآخرين » . ويعني هذا عمليا ان الحرب تمتص ايضا « وجوده » . ويبين سارتر ان بطله ، عندما يكون مع الجنود ، يقيم علاقات مختلفة مع الناس - علاقات صداقة ، وكراهية ، وخوف ، وتبعية ، وتفوق . الخ . والشعب ، عند سارتر ، بمن فيه الجنود ، انما هو مجموعة من « الكينونات » التي يسحقها الخوف من المستقبل ، والتي هي عاجزة ، على هذا الاساس ، عن كبح جماح غرائزها . ولقد حدث مؤلف « سبل الحرية » مفاهيمه الوجودية عن رؤية التباين في عقلية الجماهير ، والاختلافات بين القوى الفاعلة داخل الشعب ، ووجود عناصر تقدمية أصيلة بين ابنائه . من أجل هذا يُعارض الشيوعي « برونيه » ، عند سارتر ، بطل الرواية باستمرار . ويظهر « ماتيو » في الرواية كرجل مستقيم ، قاس داخليا ، منفصل عن الشعب الذي يرجع اليه دوما في خطبه . والمعتقدات ، في نظره ، اشبه بقلاع تمكنه من حماية نفسه من صعوبة الحياة .

ان رواية « سارتر » مؤلفة من مركب من الاحداث ، التي هي مشوّهة على الصعيد المكاني - الزماني ، وليست سوى تقليد لحركة الحياة الحقيقية ، لان السببية الواقعية للحدث لا يمكن ان تفهم عن طريق التركيب (المونتاج) . والمبدأ الحماسي منتهك في الرواية ، لان موضوعه الجوهري ، الذي هو نضال الشعب ضد الفاشية ، قد استبدل به مبدأ الابحاث التي يقوم بها افراد حصروا في نظام العلاقات الوجودية في العالم ، فهم يبحثون عن السبل الفردية المؤدية الى الحرية المطلقة . ولكن اذا كانت طريق « ماتيو » تنتهي عند الذهنية الوجودية ، اذ انه ، نظرا لعدم ايمانه بالاهداف النهائية لمعركة التحرير ، يقضي في معركة ، ميؤوس منها ، ضد الهتلريين مؤكدا بذلك « أنا » الداخلي ، او بعبارة اخرى ، بما أنه في موقف اقصى فهو يحقق وجوده في الموت ، اذا كانت هذه طريق ماتيو ، فان الموقف « الاجتماعي - السياسي » ، الذي وصف في الرواية ، يظل ناقصا ، لان سارتر لم ينجح في اتمام سلسلته (كتبت ثلاث روايات فقط : « سن الرشد » ، و « تأجيل الحكم » ، و « الموت في النفس ») . ان الطابع الوجودي لفكر المؤلف يحول الرواية الساتيرية الى رواية حالات نفسية ، ويدخل فيها الرمزية التي تميز المؤلفات ذات الروح الوجودية . ويحدث أحيانا ان تكون هذه الرمزية مباشرة بصورة خاصة ، كما في روايات « ماك كولرز » ، الذي يلجأ ، من أجل البرهنة على عرلة الانسان الدائمة وصعوبة العلاقات الانسانية ، الى اعطاء إبطاله سمات اما مَرَضِيَّة او دالة على عجز

جسدي . ولكن ، في احيان اخرى ، تشكل المجازات الوجودية مجموعة هائلة ، كما في رواية ك. ب. بورتر ، « سفينة المجانين » ، التي ترمز فيها رحلة السفينة ، المسماة باسم ذي مغزى ، وهو « ايمان » ، من اميركا الجنوبية الى اوروبا ، ترمز الى تحرك المجتمع البشري نحو الحرب العالمية الثانية ، وترمز العلاقات التي يقيمها المسافرين ، بعضهم مع بعض ، الى العلاقات ، القائمة آنذاك ، بين الناس الذين كان يفرق بينهم الحقد القومي ، والعداوة المتبادلة ، والتنافس ، والنفور ، الخ .

والرمزية لا تناقض بالضرورة المنهج الواقعي ، لانها هي احدى الوسائل التي تمكن من اختزال الصورة ، وتدخل ، على هذا الاساس ، في عداد الوسائل المستخدمة لتمييز الاحداث بطريقة واقعية . ولكن ، لكي تؤدي هذه المهمة ، لا ينبغي أن تتحول الى غموض ، وتُحلّ تصورات مطلقة محل الذاتية الواقعية للحدث ، ومحل معناه التاريخي الدقيق . ان الرمزية الواقعية تبرز هذا المعنى في تعبيرها المادي والحسي ، لا على شكل شمولية مؤمثلة ، وكلية غامضة . مثل هذه الرمزية موجودة في الكتابات النقدية اللادعة لشتندرين ، التي ، رغم استبعاديتها الخارجية ، حافظت على صحة الظاهرة كاملة ، وعلى مضمونها ، ومعناها الوجودي المادي . اما رمزية الوجوديين فهي تعمل على اكساب الاحداث عمومية تخرج عن النطاق الاجتماعي ، وطابعا ثابتا ، وتجعل أسسها التاريخية غير محددة . مثل هذه « الازالة » للحدود الاجتماعية الملموسة للاحداث ولجوهرها ، تميز نتاج « البير كامو » الذي يبدو نثره الدقيق امينا على الواقعية في الظاهر ، ولكنه ، في الواقع ، يلجأ فيها الى الخداع . وليس مرد ذلك الى ان الصور ، التي يستخدمها « كامو » ، تتجاوز في رمزيته الحدود ، فهي في الحقيقة بسيطة ، وتستند الى الحياة اليومية ، يضاف الى هذا ان الطابع الرمزي لا ينفصل عن الصورة بوجه عام . ولكن مفاهيم كامو الوجودية هي التي حالت بينه وبين معرفة وتصوير الحياة ، بنزاعاتها ، والتحركات الجارية فيها ، بطريقة واقعية ، وادراك الافاق التاريخية الحقيقية لحركتها .

واذا كان تصور « الغثيان » عند سارتر تجريدا يراد منه أن يعبر عن علاقات الانسان الحديث بالمجتمع ، ولا يستطيع ابراز الموقف الواقعي للمجتمع ، فعند كامو يحل محله « العبثي » . فمأساة الانسان ، في نظره ، الانسان « بصفة عامة » ، او « الواحد » ، تتحول الى عبثية الحياة . ومأساة عبثية الوجود تظهر لا لان الانسان يواجه الموت فقط ، بل لانه كذلك في وسط التشوش واللامعقول والجور ، وهو يدرك عبثية هذا الموقف ، ولا يستطيع الوصول الى النفاذ القادر على اخراجه من هذا الوضع المخالف للعقل . والانسان لا يأمل في تغيير عبثية وجوده ، ولذا يحصل على حرية او حق التمرد على مبادئ الاخلاق . واذا نزع الطلاء الفلسفي عن تأملات « كامو » تبدت بوضوح المصادر الاجتماعية لمتافيزيقته الخاصة بالعبثية ، ولدفاعه

عن الإباحة القديمة للشخصية . ان كامو يقاوم ، كراديكالي ، كافة الاشكال الظاهرة للرجعية السياسية كما يقاوم الفاشية ، ولكنه ، كفنانون وكفكر ، نجده مسحوقا على الصعيد الروحي ، بأحداث عصرنا ، ثوراته وحروبته ، والارهاب الفاشي وروح الاستسلام عند الطبقات الحاكمة ، مسحوقا بنزاعاته ومصائبه التي لا تحصى . وهو لا يأخذ العصر الحاضر الا من ناحيته القائمة المأسوية ، التي تحمل الى البشر كل لون من ألوان العذاب ، ولا يريد الاعتراف بأن قوى العقل الخلاقة قادرة على تغيير بنى العالم المعاصر ، وأنها ماضية في تغييره بالفعل . وهناك احتمال آخر غير الاحتمال الناتج عن الموقف العبثي . لقد كان كامو يرفض احتمال المستقبل الشيوعي للإنسانية . من أجل ذلك كانت آثاره متسمة بتشاؤم عميق ، والنداءات الى العمل التي تشتمل عليها ، تظل عقيمة ، لان كامو لا يتفحص الاعمال الانسانية الا في الموقف العبثي ، او بعبارة أخرى ، يتفحصها وهو غير خاضع لتحولات الوضع الاجتماعي . وانسان كامو ، ببقائه ضمن اطار المعطى والوجود ، مقضي عليه بالعمل دون هدف ، كممثل انسان « سيزيف » او انسان السنجاب الذي يدير دولابه . فقد كان كامو يقول : « ان جيلي يعرف أنه لن يغير العالم » ، لانه عاجز عن ابراز التطورات الواقعية للحياة ، وهو ، ككل الوجوديين ، يستبدل ، بالتحليل التحليلي ، تحليل « العلاقات » المختلفة — من خوف ويأس وبغضاء ، وشعور بالواجب ، واقتراح ذنوب ، وخضوع ، الخ — التي تبرز بين الناس وهم في موقف عبثي . ولقد خصصت أهم رواياته ، وهي رواية « الطاعون » ، لاثبات عدم وجود مخرج في هذا الموقف .

ويرمز وباء الطاعون ، الذي حل في إحدى المدن الجزائرية ، أول ما يرمز الى هجوم الفاشية والنظام الكلياني على الانسان بغية القضاء على حريته . وشخصيات الرواية ، سواء منهم أولئك الذين يكافحون الطاعون — كالطبيب « ريو » ، والمستخدم « غران » والشخصية الرسمية « تارو » ، ومعاونيهم ، او انصار الطاعون والمترددون ، الذين لا يريدون الاشتراك في تصفية الطاعون ، يعكسون القوى السياسية المختلفة ، والعقلية السائدة في زمن النضال ضد الهتلرية . وحتى سير مقاومة الطاعون ، المفصل في الرواية ، يجد موازيا له في الاحداث الواقعية في ذلك العهد . على ان رمزية الرواية تطمح الى تعميم أوسع مما تقدمه التجربة ونتائج النضال المعادي للفاشية . والطاعون يمثل الشر الاشخصي والدائم : فالانسان ، في رأي « كامو » ، محكوم عليه أن يعيش وجها لوجه مع الشر ، فهو مضطر ، رغم أنفه ، الى العمل على حماية نفسه ، بمعنى أن يتحمل الآخرين . ويرفض كامو الاسباب التاريخية المادية التي تقود الناس الى مقاومة الشر الذي يأخذه ، هو ، على أنه تجريد . من أجل هذا تتحول الدوافع الحقيقية لمقاومة الفاشية ، عنده ، الى دوافع ميتافيزيقية . ان الشر ليذهب كما اتى . وحركته التاريخية ، كممثل حركة المد

والجزر ، لا زوال لها ، لان جرائمه تعيش في الناس انفسهم ، أي في داخل الانسان . ففي الرواية يختفي الطاعون ، ولكن الابطال ، والمؤلف نفسه ، لا يعتقدون بأن قواه ، أي قوى الشر الاجتماعي ، يمكن للانسان ان يقضي عليها قضاء تاما في يوم من الايام . ان الواقعية البرجوازية المعاصرة تقدم الدليل ، في نتاج « كامو » ، كما في نتاج الوجوديين الآخرين ، على عجزها حيال التعقد الحقيقي في الحياة ، وعدم قدرتها على معرفة نفسها ، أي على فهم الوضع الحقيقي وآفاق التطور الاجتماعي الحقيقية . ان التخلي عن التحليل الاجتماعي ، الذي هو العلامة المميزة للمنهج الواقعي ، واستبدال ميتافيزيقية رمزية به ، هما السمتان النموذجيتان للواقعية البرجوازية المعاصرة . ولقد شعر الفن البرجوازي بفقر امكانياته الخلاقة ، ولكن المحاولات التي يبذلها لحياء قوته لا تتجه الى تعميق وتحسين التحليل الاجتماعي للواقع ، بل الى تصنع شكلي من شأنه ان يزيد في افساد المنهج الواقعي .

وقد تحققت تجربة شكلية من هذا النوع في « الرواية الجديدة » ، التي ترتبط ارتباطا شديدا بالوجودية ، من حيث مفهومها للانسان .

على ان انصار الرواية الجديدة ينكرون وجود هذه الصلة ، لانهم يثقون بالعقل ، خلافا لما تفعل الوجودية . ولكن العقل ، في نظرهم ، ليس سوى تجريد ، لانهم مبتعدون عن العقل التاريخي ، بمعنى أنهم بعيدون عن فهم الاتجاهات الموضوعية لحركة التاريخ . والذي يميزهم عن الوجوديين بكل معنى الكلمة انما هو مجرد اختلاف داخل تيار واحد . فهم يكثررون من استخدام التصورات الوجودية ، واخصها « النظرة » وال « انت » الخ . وتؤدي « النظرة » دورا هامسا في روايتي « روب غرييه » : « المسافر » و « الغيرة » ، اللتين لا يظهر الحدث فيهما - وهو جريمة في الاولى وخيانة في الثانية - للقارئ من خلال تسلسل الحوادث ، بل بواسطة النظرة الخارجية التي تقدم تقويما ذاتيا لما يجري . وكما في رواية سارتر « الفتيان » ، تكشف الاشياء ، والبشر المشبهة بالاشياء ، في رواياتهم ، عن « حضورها » ، ساحقة شخصية الابطال وعالمهم الروحي ، محولة روايات « روب غرييه » ، مثلا ، الى سجلات حسابات أو اسعار يزينها موضوع شبه بوليسي .

ان ممثلي هذه المدرسة الادبية يرون ان المجتمع الحديث قد دخل « عصر الريبة » (عنوان كتاب لنانالي سارتر) ، لان المجتمع موسوم بتناقض بين الشكل والجوهر في العلاقات الانسانية ، بين شكل وجوهر المؤسسات الاجتماعية ، والمبادئ الاخلاقية ، بين القول والعمل . ان المجتمع ليس كما يبدو لنا : انه مزيف . هذا الاستنتاج التهديبي ، الذي يدخل ظل نقد على مؤلفات انصار هذه المدرسة ، يدل على انهم يعترفون بأن المبادئ الاجتماعية الحالية قد شاخت ، ولكن هذا لا يكفي ،

مع ذلك ، لاعتبارهم واقعيين نقديين ،
وانصار « الرواية الجديدة » ، بانتهاكهم للرواية التقليدية ، أي باستبعادهم
منها تصور « النموذج » ، وباحلالهم ، محل الصورة المفردة للبطل ، « شخصية »
مبهمة ، لا شخصية ، انما ينفون المبدأ الاساسي للمنهج الواقعي ، الا وهو النمذجة .
ليس هناك واقعية بدون نمذجة . والطابع اللاتاريخي لفكر اشياح هذه المدرسة
يقودهم الى التخلي عن التصوير التحليلي للعلاقات الحقيقية بين الشخصية والمجتمع ،
بين البشر في هذا المجتمع ، بعضهم مع بعض ، ويقودهم الى نفي ضرورة « الشخصية » ،
بوصفها مقولة روائية ، جمالية - معرفية (جمالية ومتعلقة بنظرية المعرفة
Esthétique - gnoséologique) ، فالعلاقات الانسانية الحقيقية تدق على
مشاهدتهم ، فهم يدرسون ، مكان العلاقات الاجتماعية الحقة ، بدلاتها ، تماما كما
يفعل الوجوديون . من أجل ذلك كان التحليل الاجتماعي مستبدلا به ، في مؤلفاتهم ،
وصف الاشياء (روب غرييه) ووصف الميول الخفية للنفس (ناتالي ساروت) ،
وتقلبات الحالات النفسية « للشخصية الروائية » خلال تعرفها على نفسها (بوتور
Butor) الخ . وهم ، كورثاء للتقاليد الطبعية ، يحللون الحركة الوجودية الى
عناصر جامدة ، ويبدلون الجهد للتغلب على جمود رؤيتهم الخاصة للعالم بحركة
مصطنعة ، اي بتغييرهم لروايات الرؤية الموجهة نحو سير الاحداث ، وتبديلهم لمواقع
الحوادث في الزمن ، واكثرهم من المونولوجات الداخلية ، التي تصور تيار الوعي
عند الإبطال ، ولجوئهم الى الرمزية . وهم ، على صعيد التقنية الروائية ، ورثاء
لجويس وبروست وكافكا ، رغم أنهم يستخدمون بعض الطرائق التي اثرت عن
فولكنر . ولا تبرز رواياتهم التناقضات الحقيقية في العالم الحديث ، لان المفهوم
الضحل ، لكتاب هذه المدرسة ، عن طابع العلاقات الانسانية يحول بينهم وبين رؤية
حركة التاريخ .

ولكن ، من أجل ادراك السببية الحقيقية للاحداث التاريخية ، ينبغي على المرء
أن يعرف كيف يلحظ ويبرز الجوانب الحقيقية للعلاقات الانسانية والاجتماعية ،
والقوى الحقيقية ، المؤثرة في المجتمع ، لا القوى العابرة ، بمعنى انه ينبغي دراسة
المجتمع بطريقة واقعية ، وتحليله على الصعيد الاجتماعي ، ومقارنة النتائج والملاحظات
المحصلة بالحركة الموضوعية للتاريخ ، وذلك حتى يكون العمل الفني ذا محتوى حي
بالفعل .

ان الواقعيين البرجوازيين فاقدون لهذه القدرة على دراسة العالم دراسة
موضوعية ، ولوحات الحياة التي تظهر في مؤلفاتهم ليست سوى صورة تقريبية لها .
فالواقعية البرجوازية عاجزة عن ادراك وتصوير عصرنا بطريقة تأليفية ، لانها تضيع
من يديها المحتوى الواقعي للعلاقات الاجتماعية القائمة في العالم الحديث . هذه

العلاقات يصورها ، في حركتها وتطورها ، الفن الواقعي الذي ظهر على أساس ايديولوجي آخر ، غير برجوازي .

ان دراسة العلاقات الاجتماعية بين البشر هي ، بالنسبة الى الفن الذي يسعى الى فهم الحياة ومعرفتها ، الهدف الجمالي - الايديولوجي الاساسي . قالفن الواقعي ، بدراسته لهذه العلاقات في حركتها ، وفي وحدتها (لا في تماثلها) مع النظام الاجتماعي الذي حدد هذا الشكل أو ذلك من أشكال العلاقات الاجتماعية بين البشر ، انما يبرز طرافة المجتمع نفسه ، وخصائص البنى الاجتماعية وما يجري أو ما سوف يجري فيها من التحولات . ودراسة العلاقات الانسانية هي ، بالنسبة الى الواقعية ، وسيلة لفهم المجتمع وتصويره . ثم ان هذه الدراسة العميقة للمجتمع ، ونزاعاته وتناقضاته ، هي بدورها المفتاح الذي يعين على معرفة الانسان نفسه ، بكل ما في مظاهره الشخصية والاجتماعية من تعقيد وواقعية .

لقد اتسمت الدراسة الواسعة للعلاقات الاجتماعية على الدوام بمغزى جوهري ، بالنسبة الى الفن ، وكانت منجزاتها الكبرى ، في الماضي ، قائمة على أساس تصوير علاقات الانسان بالمجتمع . ولكن في الظروف التاريخية الحاضرة تكتسب مثل هذه الدراسة أهمية خاصة ، لانها تتيح للفن أن يوضح ويصور الشروط الموضوعية ، التي تهيم وتتحقق تصفية الاستلاب الانساني ، أي اقامة علاقات اجتماعية لا تكون فيها مصالح الشخصية والمجتمع متعارضة ، ويكون من شأنها ان تؤدي الى انسجام يستطيع الانسان ، في ظله ، أن ينمي طاقاته وامكانياته بصفة كاملة .

والتحرك نحو مثل هذه العلاقات قد بداته عمليا ثورة أكتوبر ، وسيرورة بناء المجتمع الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي ، الذي انبثق عنهما . ولكن العالم القائم على الملكية قد وصل الى مرتبة من التطور تسجل فيه رأسمالية الدولة الاحتكارية - كما اشار لينين - اعدادا ماديا جديدا للاشتراكية . فالأزمة الشاملة للرأسمالية تجر معها تغيرات عميقة في المجال الروحي ، وفي الحياة العقلية للبشرية . ونحن نشهد في عصرنا هذا ظهور وعي انساني جديد ، في العالم ، متحرر من الاوهام والمفاهيم التي أوجدها المجتمع القديم ، وعي شيوعي بطبيعته وطابعه ، كما نشهد ، في الوقت نفسه ، ظهور نقد واعادة تقويم حاسمين لمجمل المفاهيم الاجتماعية التي خلقتها الرأسمالية .

ان تحويل العالم واقع حقيقي في التاريخ المعاصر ، وهو لم يعد سرا كذلك بالنسبة الى الوعي البرجوازي . والمدافعون على أساس العلاقات الاجتماعية للملكية ، الذي أصابته الموجه العارمة للتبدلات التاريخية . وإذا كان الفريق ، الأشد عدوانية والأكثر جهالة ، من البرجوازية الحالية يراهن على القوة ، أملانه في ان يوقف بواسطة السلاح الحراري - النووي ، حركة التاريخ ، فان المنظرين

البرجوازيين والمصلحين الاجتماعيين ، الذين ادركوا حتمية تحول العالم ، يسمعون لايجاد الوسائل الكفيلة بتثبيت سيرورة التحولات الاجتماعية ضمن اطار العلاقات الاجتماعية القائمة ، ويبدلون كل ما في وسعهم لترسيخ واطالة امد هذه العلاقات . وهكذا تبرز شتى الوان الوصفات في الاصلاحات الاجتماعية ، وتظهر خطط لاعادة تنظيم الجهاز الاداري ، من نوع « الحدود الجديدة » ، التي اقترحها الرئيس الراحل ج. ف. كنيدي ، او فكرة « المجتمع الكبير » التي ابتكرها جونسون . كما تظهر محاولات لتخطيط الاقتصاد الرأسمالي تقدم الديغولية فكرة مميزة عنها ، وتنتشر افكار التكنوقراطية والتأميم الجزئي لبعض القطاعات الصناعية .

وكان بعض المفكرين المتهورين ، « كهربرت ويلس » ، في مؤلفيه الاخيرين : « العنقاء » و « الحذر الواجب » ، يؤكدون ان الثورة العالمية قد تمت ، وان العلم الحديث ، ووسائل الاتصال والاعلام والنقل قد حولت الانسانية الى مجموع عالمي واحد . الا انه بقي ، بالفعل ، بعض التفاصيل الصغيرة التي يجب تسويتها ، كالقضاء على الخلافات بين الطبقات وبين الامم ، وعلى الاسباب التي تولد الحروب وعدم المساواة الاجتماعية الخ ، وليس في كل هذا أي تعقيد ، حسبما يرى « ويلس » . . . اما ايديولوجيو الاعمال ، الذين يملكون عقلية اكثر عملية ، فانهم يبنون آمالهم على « الرأسمالية الشعبية » ، ويسعون الى تقويض الوعي الطبقي لدى البروليتاريا ببثهم في اذهان العمال معنى الملكية ، وجعلهم « مشاركين » اسميين في ملكية وسائل الانتاج ، ومالكين لبعض الاسهم او مشاركين في الارباح . وغني عن البيان ان حصة ودور المساهمين الصغار ، المستثمرين في العمل على صعيد الانتاج ، ضئيلان جدا ولا يمكن لهما ان يؤثرا اطلاقا في سير الانتاج . ومع ذلك فان نظرية « الرأسمالية الشعبية » تبلر الاوهام ، معلنة ان الصراع الطبقي ، في المجتمع الرأسمالي الحديث ، يخمد شيئا فشيئا ، وان في الامكان توحيد النظامين الرأسمالي والاشتراكي .

مثل هذه الفكرة فصلها وطبقها منظرو ومنفذو نظام « العلاقات الانسانية » في الانتاج ، ذلك النظام الذي يستهدف تصفية المنازعات الاجتماعية بين العمال وأرباب العمل في المؤسسات الرأسمالية . وقد برز نظام « العلاقات الانسانية » في الوقت الذي بدأت فيه اتمتة الانتاج تحدث تغييرا جذريا في التفاوت المهني داخل الطبقة العاملة ، وفي الوقت الذي فرضت فيه البنى الجديدة لتنظيم الانتاج ، مزيدا من الايدي العاملة الموصوفة ، واجبرت فيه ، الاضرابات العنيفة التي قام بها الشغيلة ، أرباب العمل على بعض التنازلات الاقتصادية ، ويقضي هذا النظام بتربية العامل على الاهتمام بالانتاج . فالعامل الذي يدرك مهام الانتاج ، والسدي يعامل باحترام ، لا يعود لديه أي سبب للدخول في نزاع مع رب العمل ، ولا تعود علاقتهما مبنية على

الكراهية والتعارض ، بل على تنازلات معقولة من الطرفين ، وعلى نوع من التعايش الايديولوجي ، طبقا لافكار المدافعين عن هذا النظام .

بيد أنهم يخفون ، بمنتهى العناية ، واقع ان العامل حتى ولو كان مدركا لمهام الانتاج ، كان وما يزال غرضا للاستغلال ، وكان وما يزال هو الذي يقدم الارباح لارباب العمل . ان نظام العلاقات الانسانية ، الذي يموه ، في المجتمع الحديث المؤسس على الملكية الخاصة ، التناقضات بين العمل ورأس المال ، لا يمكن له ان يلغي تفاقم الصراع الطبقي ، كما لا تستطيع ذلك النظم الاخرى التي تسعى الى تلطيف النزاعات الاجتماعية في المجتمع البرجوازي المعاصر .

والى هذا الهدف ، الذي لا أمل منه ، تتجه النظرية التي تسند الى الدولة الرأسمالية دور الحكم لتنظيم مصالح الاحتكارات والطبقة العاملة المتعارضة ، والتي عرضها « غالبريث » ، في كتابه : « الرأسمالية الاميركية . فكرة قوة توازنية » ، الذي يلقي تقديرا عظيما من قبل كبار رجال الاعمال . والى نفس هذا الهدف تتجه كذلك فكرة « المجتمع الكامل » ، التي بسطها المرحوم « بيتيرين سوروكين » ، والتي تقوم برمتها على النظرية المنافية للتاريخ التي تقول بإمكان الوصل بين النظامين الرأسمالي والاشتراكي ، ايدولوجيا واقتصاديا ، وامكان قيام نظام اجتماعي ، في المستقبل ، يصل ، او « يدمج » سمات كلا النظامين المتصارعين المتسابقين في الوقت الحاضر .

ان هذه النظريات والافكار متعددة المصادر . فبعضها ناشىء عن الاوهام والامال ، التي لا أساس لها ، في امكان وقف مسيرة التاريخ الموضوعية المحتومة ، وحركته التي تتجه به من علاقات الملكية الى العلاقات الاشتراكية . والبعض الآخر يؤلف ، على اكبر الظن محاولة ديمافوجية لتشويه لوحة الواقع ، وخداع الجماهير بترسيخها فيهم مفاهيم وعادات غريبة عنهم . على أنه من البديهي ، في كل حال ، ان الفكر البرجوازي المعاصر عاجز عن الالمام بمجمل تناقضات العالم الحديث ، وعاجز عن أن يقدر ، بدقة ، آفاق النزاع التاريخي بين النظام الرأسمالي المتأزم والنظام الاشتراكي الذي يزداد رسوخا كل يوم .

ولا يمكن لتعدد الحركة العالمية المتعلقة بتغيير البنى الاجتماعية ، والجارية في الوقت الحاضر ، ولا لابعادها الحقيقية ، أن تحدد وتحلل الا بواسطة الشيوعية العلمية ، او اللينينية التي هي القوة الكبرى التي تغير العالم الحديث . فحياة العالم الحديث العقلية موسومة بسمة التأثير الذي تمارسه على العقول الانسانية . انها تقدم المفتاح الذي يسمح بالوصول الى معنى العصر الحالي وسماته المميزة والنوعية ، ويعين على فهم نزاعاته وتناقضاته ، وتحديد منازع الحركة التاريخية ، ووجهتها ، وهدفها الاساسي . انها هي الاساس الايديولوجي للفن الجديد في عصرنا ، وتصوره

للعالم — ذلك الفن الذي هو فن الواقعية الاشتراكية ، التي تسجل مرحلة جديدة
كيفية لتطور المنهج الواقعي .

ولكن اللينينية والشيوعية العلمية ، اللتين هما مذهب فلسفي عام ، لا تمنعنيان
الفن سوى المبادئ العامة ، لمفهومه للعالم ، التي يطبقها الفنان على الواقع ، على
الحياة المواترة المفعمة بالنزاعات الداخلية ، تطبيقا فرديا بالنسبة لكل حالة ، مطلعا ،
في كل مرة ، على الحياة التي هي في صيرورة دائمة ، دارسا لها وللسمات الجديدة
التي تبرز فيها ، معهما ما ثبت بواسطة الفكر الفني . ان هذا النوع من التعميم هو ،
باستمرار ، عمل خلاق دائم لا ينفصل فيه الوعي عن التجسيد ، ولا يشكلان مجرد
تطبيق آلي لتصورات سوسيولوجية على الظاهرة الفردية الحية الجديدة . فليس
في وسع الفنان أن يرى الترابطات العميقة بين الأعمال والأفكار والأهواء والمصالح
الإنسانية ، من جهة ، وبين الأسس الاجتماعية لعالم الإنسان الداخلي ، من الجهة
الأخرى ، ولا يستطيع أن يتناول الحياة انطلاقا من مواقع اشتراكية ، ثورية إلا
عندما يكون لديه مفهوم مستقل للعالم ، وذلك نتيجة لاختبار عملي شخصي .

ان مفهوم العالم — الاشتراكي — هذا يحدد منهج الإبداع للفن الجديد ، الذي
يفحص ويصور صيرورة العلاقات الجديدة بين البشر في العالم الحديث كحركة
مشروطة ضرورية متوقعة ، ترمي إلى استبدال تشكيلات اجتماعية مختلفة فسي
طبيعتها ، من أجل هذا كانت التاريخية المدركة للفكر الفني هي السمة المميزة والصفة
الدائمة للواقعية الاشتراكية وطريقتها في الإبداع .

وقد أدرك ضرورة تغيير البنى الوجودية ، بصورة تلقائية عدد كبير من كبار
الفنانين المعاصرين ، الذين لم يفقدوا الصلة مع الحياة ، ولم يحسوا أنفسهم ضمن
نطاق فن منفصل عن الحاجات الدنيوية . وقد كتب « بلوك » ، منذ بداية ثورة
أكتوبر يقول : « ان على الفنان أن يعرف ان روسيا القديمة لم يعد لها وجود ، وان
هذا شيء نهائي ، وان أوروبا القديمة لم تعد موجودة . . . وان العالم قد دخل عصرا
جديدا . ان الحضارة القديمة والدولة القديمة والديانة القديمة قد ماتت . صحيح
انها قد تعود الى الحياة من جديد ، ولكنها فقدت كل وجود لها . . . (١) »

والشعور بأن العالم القديم قد بدأ يفقد كيانه التاريخي لم يتغلغل ، ولا يتغلغل
في وعي ونتاج فناني بلاد السوفيات وحدهم . فمنذ منتصف العشرينات ، حيث لم
يكن معنى الأحداث المرتبطة بثورة أكتوبر بديها ، في أذهان عدد وفير من السياسيين
والفنانين ، يمثل ما هو عليه في هذه الأيام ، كانت لثوماس مان الشجاعة والحكمة
الكافيتان ليكتب قوله : « اننا نشعر ونعرف أن أوروبا قد كسحتها الموجة المدمرة
للحزب العنيفة ، التي يدعونها « بالثورة العالمية » ، والتي تشكل تغييرا جذريا لنوع

(١) ألكسندر بلوك : « المؤلفات الكاملة » ، موسكو ١٩٦٢ ، ج٦ ص ٥٩ (طبعة روسية) .

حياتنا ، ونستخدم ، من أجل تحقيقها ، كافة الوسائل : الاخلاقية والعلمية والاقتصادية والسياسية والتقنية والفنية ، وهذه الهزة تبلغ من القوة درجة أصبح معها أولادنا ، الذين ولدوا قبل الحرب او بعدها ، يعيشون في عالم آخر لا يجمعه بهيئتنا القديمة سوى الشيء القليل . لقد أصبحت الثورة العالمية امرا واقعا لا مجال للمواراة فيه . ورفضه يعني رفض الحياة والتطور ، والتزام المحافظة بعناد حياله معناه تعمد الوقوف خارج الحياة والتطور » (١) .

وقد عبر « تيودور دريزر » عن أفكار مماثلة عندما كتب يقول : « لقد وضع انخراط روسيا في طريق الاشتراكية اللامساواة الاجتماعية الموجودة في اميركا تحت ضوء يغشي العيون ، بحيث ينبغي ان تظهر ، الى جانب الكتب التي لا هدف لها سوى تسلية القارئ والتي تتفادى الخوض في المسائل الاجتماعية بكل عناية ، كتب أخرى تبين ضرورة تغيير النظام الاجتماعي القائم . » (٢) »

ان مفهومنا للعالم كهذا ، انتشر انتشارا واسعا بعد ثورة أكتوبر ، لم يكن ، وما كان من الممكن ان يكون عابرا . فقد كان في الغالب نقطة انطلاق للحركة التي كانت تتجه بالفنانين الديمقراطيين من التاريخية العفوية ، من الفهم العفوي لضرورة التغييرات الاجتماعية الى التاريخية الواعية مما كان يستتبع تحولا جذريا في طريقة الابداع للفن الواقعي . مثل هذه التحولات اشياء محتومة لا يمكن تفاديها : اذ انها جزء من جوهر المنهج الواقعي نفسه ، وهي شهادة على قدرات التطور هذه ، لان المنهج هو مجموع المبادئ الاساسية ، المتطورة تاريخيا والمفتنية بالممارسة ، للمعرفة الفينيدولوجية (أي الفنية الابدولوجية) وللتجسيد المجازي للحياة . فاذا ما تغير اساسه التاريخي ، بدأ ، هو ، بالتبدل ، وانسه لمن الطبيعي ان تعرف النزاعات الاجتماعية في عصرنا ، معرفة اوفى ، بواسطة الفن الواقعي الاشتراكي ، لان منهجه يفتح امام الفنان أعظم الامكانيات لتصوير الحياة والمجتمع ، وتصوير الانسان وما يقيم من علاقات مع المجتمع ، تصويرا تاريخيا ، وبطريقة متنوعة تأليفية .

لقد اتاح منهج الابداع الجديد للفنان ان يتخلص من المفاهيم الوهمية او الخاطئة المتعلقة بالحياة والمجتمع ، لانه عندما يصور الواقع ، الذي هو في تطور وصيرورة ، بنزاعاته المتصلة بمصير ومصالح الملايين من الناس ، انما يعتمد (أي الفنان) على مكتسبات الفكر الاجتماعي المتقدم ، الذي يسهم في تغيير العالم ، ويساعد البشر على تغيير بنية العلاقات الاجتماعية . وهذا أمر طبيعي لان تقدم الانسان العقلي لا يقتصر فقط على مراكمة الوقائع والمعلومات الجديدة عن العالم . ذلك أن معناه الحقيقي يقوم ، فيما يختص بالانسان ، على اعداد تصورات عن الكون والمجتمع وعنه ، هو

(١) ت. مان ، المؤلفات - غوسليتيزدات ، موسكو ١٩٦٠ ، ج٩ ، ص ٩٠ (طبعة روسية) .

(٢) ت. دريزر - المؤلفات - غوسليتيزدات - موسكو ١٩٥٥ ، ج١٢ ، ص ٢٨١ (طبعة روسية) .

ذاته ، غير خارقة بل مطابقة للحقيقة ، ويقوم ، فيما يختص بالعقل الانساني ، على تقديم لوحة ، امنية في جملتها وتفصيلها ، عن الواقع الحقيقي .

ان الوضع التاريخي الجديد ، والنكبات والاضطرابات الثورية التي اصابته العالم قد ادت الى ولادة الواقعية الاشتراكية ، التي استجاب ظهورها الى مقتضيات التاريخ العميقة العضوية . ولم تقتصر الثورة ، التي احدثتها الواقعية الاشتراكية في الفن ، على مجرد ثورة جمالية : بل انها اثرت في صميم المجالي الاساسية الحاسمة للفن بحسبانه نشاطا روحيا فريدا من نشاطات الانسان . ويمكن التعبير عن جوهر الثورة ، التي احدثها الفن الاشتراكي ، بحل واعادة تخمين النزاعات التي اعددها الفن السابق للثورة والتي عجز ، هو ، عن حلها ، وبتأكيد وتصوير علاقات جديدة ، ذات طبيعة اشتراكية ، بين البشر ، بعضهم مع بعض ، وبين الشخصية والمجتمع . من أجل هذا كان من غير الممكن رد الطرافة ، التي يتسم بها المنهج الجديد في الخلق ، الى خصائصه الجمالية وحدها ، او الى محتوى الآثار الناشئة على أساس منه . ان الواقعية الاشتراكية موسومة بوحدة طبيعية ، غير آلية ، في مبادئها الجمالية - الايدولوجية ، لانها ليست مجرد تجديد جمالي ، بل هي شكل خاص من أشكال الفكر الفني . هذه الوحدة في المبادئ الجمالية الايدولوجية لفن الواقعية الاشتراكية ناتجة عن وحدة تصور العالم على أساس منهج الابداع الجديد ، عن التاريخية الواعية لدى الفنانين الذين لهم نفس المبادئ الجمالية - الايدولوجية .

واذا كان فنانون الواقعية النقدية قد كانت رغباتهم الروحية تدفعهم في الغالب الى تثبيت الطابع الشعبي لنتاجهم وتشجّل قدرتهم على فهم وتصوير - بصورة غير مباشرة على أي حال في أغلب الأحيان - عقلية الجماهير الشعبية الديمقراطية ، المتألّمة من نير العلاقات الاجتماعية المبنية على الملكية الخاصة ، وانظارها وآمالها واحتجاجها العفوي ، فان فناني الواقعية الاشتراكية يعبرون ويدافعون ، مباشرة وصراحة ، عن مصالح الشعب الأساسية ، التاريخية - التقدمية . وان ظهور فن الواقعية الاشتراكية وتقدمه مرتبطان ، كلاهما ، عضويًا بالنوعية التاريخية السائدة في القرن العشرين ، ألا وهي تنامي دور الجماهير الشعبية ، التي هي القوة الأساسية لكافة الحركات الاجتماعية في عصرنا الحاضر .

فالواقعية الاشتراكية هي اذن فن الشعب المتحرر من الاستغلال ، المدرك لعمله التاريخي . وهي شعبية لانها ثورية في الأساس ، لان التطور الاجتماعي ، في نظرها ، يهدف الى ادراك مجتمع الشيوعية ، المنسجم ، الخالي من الطبقات . هذا المثل الأعلى ، الاجتماعي السياسي ، الذي ترمي اليه الواقعية الاشتراكية ، ينطوي على مفهومه للانسان ، الذي ينطبق تماما مع الطبيعة الانسية للاشتراكية . ويتجلى هذا المفهوم ، بصفة خاصة ، في الادب السوفياتي ، وهو النتاج ، الأكثر نضجا والابعد

تطورا ، للواقعية الاشتراكية .

ولقد بين ماركس ان الانسان في المجتمع ، الذي تقوم فيه طبقات متناحرة ، يتسم بطابع مزدوج : فهو يبدو ، في الوقت نفسه ، ككائن اجتماعي وككائن غريب تتعارض مصالحه وحاجاته مع حاجات ومصالح المجتمع . « فحيثما وصلت الدولة السياسية الى الازدهار الحقيقي يعيش الانسان ، لا بالفكر والشعور فقط ، بل في الحقيقة والواقع ، حياتين اثنتين ، سماوية وارضية : الحياة في المجموعة السياسية ، حيث يعتبر نفسه كائنا عاما ، والحياة في المجتمع المدني ، حيث يعمل كفرد عادي ، ويرى في الآخرين مجرد وسائل ، وينحط ، هو نفسه ، الى دور الوسيلة فقط ، ويصبح العوبة في يد قوى غريبة (١) » . وعلى هذا فهو يصبح في نزاع مع اضرابه ومع المجتمع عامة ، ويتألم من انعدام الانسجام في الحياة ، والقسوة واضطراب العلاقات الانسانية .

هذا النزاع ، بين الشخصية والمجتمع ، وجد تعبيره الفني ، البالغ العمق ، في آثار الواقعية النقدية . أما فن الواقعية الاشتراكية فقد وصف عملية تدريجية اجتماعية أخرى ، وهي زوال الانفصال بين مظهري الانسان الفردي والاجتماعي ، بين مصلحته ومصلحة المجتمع برمته ، مصلحة الشعب كله ، وذلك اثناء عملية بناء المجتمع الاشتراكي الخالي من الطبقات . لقد حددت الواقعية النقدية لنفسها ، كمبحث اساسي ، أن تصور عدم تلاؤم حاجات الشخصية ورغباتها مع ظروف حياتها ، مما يؤدي بالانسان اما الى الموت المادي أو المعنوي . في حين أن الواقعية الاشتراكية تعكس عملية الخلق التدرجي لأكثر الظروف مواتة لنمو الشخصية ، لان خير كل انسان هو الهدف الاساسي للشيوعية .

واذا كانت القوة المحركة في الواقعية النقدية هي : الانسان الذي يناضل من أجل حياته وكرامته ومثله العليا ، فان المبدأ الاساسي في الواقعية الاشتراكية - وللمرة الاولى في التاريخ وفي الفن العالمي - هو الشعب . فقد أصبحت المأثرة الثورية وحركة الجماهير هما الموضوعين الرئيسيين للادب السوفيياتي الناشئ ، حيث كان ينمو بسرعة فن جديد ، ومنهج جديد في الابداع . ففي « سيل الحديد » ، « لسيرافيموفيتش » ، و « تشاباييف » ، لفورمانوف ، و « الكارثة » لفادييف ، و « الدون الهادي » لشولوخوف ، لم يكن الإبطال فقط هم ممثلي الشعب ، الذي يخوض المعركة ، بل الشعب نفسه الذي كان يدافع عن المثل الجديدة والعلاقات الجديدة . لقد كانت مؤلفات الكتاب السوفيياتيين تصور ، للمرة الاولى ، الجماهير الشعبية ، لا بعيدا عن الاحداث او كعنصر سلبي تسيطر عليه الفردية ، بل كعنصر مستقل يمتلك ارادة واحدة تجمع بين ارادات مختلفة ، وله مصلحة جماعية ،

(١) لاء ماركس - المؤلفات الفلسفية - الفرد كوست ، ج١ ، ص ١١٧ .

ترتفع ، خلال العمل الثوري ، الى مستوى أعلى من الوعي الاجتماعي .
تحت سماء خائفة ، بين مرتفعات تكسوها الاشواك الكثيفة ، والبحر المتكسر
على الشطآن الصخرية ، وبصوت متردد لا ينقطع ، ووسط هتافات الفرح وصراخ
التفجع ، وصرير العجلات ، وصهيل الخيول المنهكة ، وبكاء الاطفال وتآوهات النساء ،
كان رتل جيش « تامان » ، الذي كان يقوده « كوجوك » ، يتقدم بعناد ، رغم مقاومة
القوزاق والحراس البيض ، مقتحما كل مهر بالرغم من نيران الرشاشات والمدفعية ،
في حين كان يرهقه الجوع والعطش والقيظ . هذه المجموعة من الرجال ، غير
المنضبطين وغير المنظمين في البداية ، والمتحولين شيئا فشيئا ، مع تقدم المارك
الطاحنة ، الى مجموعة متلاحمة بارادة واحدة ، هي البطل الحقيقي لرواية
سيرافيموفيتش : « سيل الحديد » . ان الكاتب - وهنا تتجلى ، بصورة خاصة ،
السمات النوعية لمنهج الابداع الجديد - يدرس ويصور ، دون ان يحيد ، على
الاطلاق ، عن الحقيقة التاريخية ، أقل التغيرات التي تطرا على عقلية بطله الجماعي ،
وما يعتور قوته من ارتفاع وانخفاض والتبدلات النفسية المعقدة التي يمر بها ، وظهور
وعي جديد في داخله ، هو الوعي الاشتراكي ، الذي يمكنه من التغلب على العادات
والاوهام الموروثة من اجيال . ان الوعي الجديد ، الذي ولد في المعركة الاجتماعية ،
يخلص أعضاء الحملة - وهم من الفلاحين الفقراء وابناء المدينة والعمال الزراعيين -
من الاوهام المتولدة عن الملكية الخاصة . هذا الوعي مكيف بالهدف العظيم الذي
ينتظرهم : الا وهو التحرر الكامل من سيطرة الماضي وسيطرة المجتمع القائم على
الملكية الخاصة . انهم يحولون الى « واقع » « امكانية » بناء حياة جديدة ، اكثر
عدالة ، تستجيب استجابة تامة الى مصالح الجماهير الشعبية ، وحاجات الشعب
الكادح . انهم هم الخالقون الحقيقيون لتاريخهم ، والفهم التدريجي لهذا الواقع ،
الذي لا يدحض ، يتيح لهم اعداد معيار جديد ، كيفيا ، من شأنه ان يعينهم على
الحكم ، بصورة صحيحة ، على الحياة الماضية وعلى مصادر الظلم الذي كانوا يتعرضون
له كل يوم ، والاعتراف بالاجماع بأن السبيل الوحيد الممكن هو السبيل الذي يفتح
امامهم الى حياة انسانية كريمة ، هي الحياة التي وفرها انتصار السلطة السوفياتية .
وهم يتوصلون الى الخلق التاريخي الواعي ، ويتجلى التاريخ لاعينهم بكل ماديته ،
خالصا من الخفاء الذي يحيط به الوعي والايديولوجية البرجوازيان . وغني عن
البيان انهم ما يزالون عاجزين عن التعبير بوضوح عن حقيقة مشاعرهم ، اذ ان عبء
الماضي والجهل والامية لا تزال تحدث آثارها فيهم ، ولكنهم قادرون على فهم وتبديل
حياتهم ، وعلى تغيير وجهتها واسسها ، وهذا هو الضمان والاساس للاندفاع الروحي
للجماهير الشعبية نحو قمم الثقافة العالمية .

مثل هذه النظرة الى الجماهير الشعبية ما كان لها ان تظهر الا عند فنان لديه

تصور للعالم الاشتراكي ، ويسير ، في تصوير حياة هذه الجماهير ونضالها ، على هدى منهج الواقعية الاشتراكية . ان الشعب هو بطل « سيل الحديد » . والبطل الحقيقي لرواية « الكارثة » افاديف ليس هو لا « ميتيليتسا » ولا « مودوزكو » ولا حتى « ليفنسو » ، بل الفضيلة التي ينتمون كلهم اليها ، والتي يقاسمونها المصير والآمال والمخاوف . ان تصوير الشعب كقوة تاريخية موجهة انما هو سمة خاصة لكل فن الواقعية الاشتراكية الجديد ، وقد ظهر فيه بجلاء منذ بداية التطور في منهج الابداع الجديد . كذلك ليس بطل رواية « النار » ، « لباربوس » جنديا خاصا يشارك في الحرب العالمية الاولى ، بل فصيلة بكاملها . هذه الخاصية التجديدية في المؤلفات التي وضعت طبقا للمنهج الجديد ، فهمها تمام الفهم فنان مثل ستيفان زفايغ ، كان يتبع تيار الواقعية النقدية . فقد كتب عن رواية « النار » لباربوس يقول : « بين طريقتي التصوير اللتين وجدتا في الادب حتى ذلك الحين ، وهما الطريقة الموضوعية والطريقة الذاتية ، اختار باربوس طريقة ثالثة هي : الطريقة الجماعية . . . فال « أنا » ، المراقب والمعاش ، يتضاعف عشر مرات عند باربوس ، ويدرك ذاتا جديدة : انه يكتب ويتحدث لا باسم الفرد ، بل باسم السبعة عشر رفيقا ، الذين صبههم ، في كل واحد مرصوص ، مئة أسبوع من الآلام المشتركة في جحيم الحرب . . . انه لم يعد يستطيع ، وقد انصهر في جماعة أخوية ، ان يدرك أي شيء بوصفه فردا ، وكل ما رآه ، انما رآه بسبع عشرة روحا . (١) »

ان تصوير الشخصية ، في « النار » لباربوس ، و « سيل الحديد » لسيرافيموفيتش ، هدفه اعطاء صورة للعامة ، للمجموع . وهذا يفسر التطابق ، الذي يشبه ان يكون كاملا ، بين العالم الداخلي لشخصيات هذين الاثرين وبين الابطال الجماعيين في الروايتين ، أي بين الشعب ، بين العامة ، بين البشر الآخرين الذين يؤلفون الجماعة التي درسها الفنان . ولا يقوم أي جدار ، بين العسدد القليل من الاشخاص « المفردين » في القصص ، والاشخاص الآخرين ، الذين يظهرون في اللاحقة ، وينتمون الى الجماعة التي تقدم لنا صورتها ، هاتان الروايتان الملحميتان ، فالعلاقات القائمة بين الشخصيات وبين الوسط ، الذي تعيش فيه وتنشط ، علاقات مباشرة ، لا تمر عبر أي شيء يتوسط فيما بينهما . فكوجوك ، قائد الطابور ، لا يختلف ، بأي شيء تقريبا ، عن الذين يقودهم في المعركة ، ويسير بهم نحو حياة جديدة . انه يعرف عواطفهم وأفكارهم ، ويعلم أنهم ، هم من ناحيتهم ، يشعرون انه بضعة من نفوسهم - أعز بضعة - ، لان كجوك ليس ذائبا ، على أي حال ، في الجماعة التي يقودها ، ولكنه يمثل ، في الرواية ، مستوى أرفع من الوعي الاجتماعي والسياسي والتنظيمي .

(١) ستيفان زفايغ - المختارات - موسكو ، ١٩٥٨ ، ص ٦٧٠ (طبعة روسية) .

والعلاقات التي يقيمها أعضاء الحملة مع الجماعة ، التي ينتمون إليها ، علاقات بسيطة واضحة . هذه العلاقات تظهر أكثر تماسكا في الروايات الملحمية لسرافيموفيتش وباربوس ، الخ . ولكن هذا لا يعني ان تصوير الجماعة ، في فن الواقعية الاشتراكية ، يحل محل تصوير الشخصية . فالاتجاه نحو تصوير حياة الجماعة يسير ، في ادب الواقعية الاشتراكية ، جنبا الى جنب مع الدراسة الدقيقة لاصناف العلاقات التي توحد بين الشخصية والمجتمع ، بين الانسان والشعب ، في ظروف اجتماعية ، تختلف اختلافا كبيرا ، عن علاقات الانسان في العالم الرأسمالي . ولهذا فان القدرة ، التي يتمتع بها فنانون الواقعية الاشتراكية ، على تصوير الجماهير الشعبية كقوة محركة للتحويلات الاجتماعية ، وكعامل خلاق للتاريخ ، لا تعني انهم يعتبرون الشعب ، او الجماعة ككل عنصر متجانس لا ينحل . ان الجماعة ، التي يصورها فنانون الواقعية الاشتراكية ، مؤلفة من افراد ، او شخصيات لها مستوى نوعي ، فردي من الوعي الاجتماعي المطابق للحقيقة الوجودية التي ترمي الواقعية الاشتراكية الى نقلها مرة أخرى . من أجل ذلك نجح فنانون الواقعية الاشتراكية في تصوير انطلاقة الشعب الروحية ، لانهم درسوا بكل انتباه ارتقاء الانسان هذا في النضال الاجتماعي ، وفي الممارسة لبناء الاشتراكية .

والفرد الذي هو جزء من الجماعة لا يمكن له الا ان يمتلك ذلك الكمول وذلك النقاء في الوعي الجماعي اللذين تمتلكها الجماعة ، لانه يحمل في نفسه سمات الماضي وخواص الوسط الذي تكون فيه طبعه وتكونت آراؤه . لذا فان تصوير ارتفاع الشخصية ، الذي يصل الى الضرورات الجمالية - الايدولوجية والاخلاقية للجماعة ، قد أداه فن الواقعية الاشتراكية بكل ما فيه من تعقيد ، متفاديا تبسيط مصاعب النهضة الروحية للانسان الذي ارتقى الى وعي جماعي اعلى ، والى تصورات اسمى من تلك التي كان يعرفها في الماضي .

وقد حذر لينين مرارا وتكرارا من كل تصور مبسط لتكوين الوعي الجماعي . وفي الوقت نفسه انتقد ، بصورة لا تقل شدة عن ذلك ، المترددين الذين يشكون في امكان خلق ثقافة اشتراكية جديدة ، ويرتابون ، بالتالي ، بخالقها ، وحتى بحاملها نفسه ، اي الانسان الجديد . وقد كتب في هذا المعرض يقول : « لقد كان الاشتراكيون الطوباويون القدامى يتصورون ان في الامكان بناء الاشتراكية بواسطة اناس آخرين ، وأنهم سيكوّنون أولا بشرا طيبين كل الطيبة ، انقياء كل النقاء ، متعلمين بصورة مذهشة ، بفضلهم سينبئون الاشتراكية . ولقد سخرنا باستمرار من هذه الافكار ، اذ لم تكن نرى فيها سوى هزلية لمسرح عرائس ، واشتراكية مضمخة بماء الورد من أجل فتيات في القسم الداخلي ، لا سياسة جادة . » (١)

(١) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس موسكو ، مجلد ٢٩ ، ص ٦٦ .

ان الايمان ، الذي كان لدى لينين ، بانتصار الاشتراكية وثقافتها ، كان مرتكزا على معرفة عميقة بطاقات الشعب الحقيقية ، بطاقات الانسان المضطهد ، المنتمي الى الشعب . هذه الامكانيات التي هي كامنة في الجماهير الشعبية ، في ابناء الشعب ، والتي تتحقق خلال النضال من أجل الاشتراكية وخلال تطبيقها ، قد أبرزتها الواقعية الاشتراكية التي تؤمن ايمانا عميقا بالعبقريّة الخلاقة التي ينطوي عليها الشعب الكادح . لذا كان الاسهام الاساسي للواقعية الاشتراكية في الفن العالمي هو ان يصور الواقعيون الاشتراكيون في مؤلفاتهم تقوية وتعميم وتحسين افضل مظاهر الطبيعة الانسانية لدى البشر - أي الصفات الخلاقة والانسية في الشخصية الانسانية - وازالة كل ما رسخه النضال من أجل الحياة والنضال ضد الآخرين ، في المجتمع الرأسمالي ، من حطة ومن قسوة في الطبيعة الانسانية ، ازالته من الضمير الانساني .

ان المبدأ المحرك ، بالنسبة الى الانسان ، الذي يعيش في مجتمع قائم على الملكية الخاصة ، هو ، الى جانب قوة العادة والتقاليد ، المصلحة الشخصية ، التي كثيرا ما تتحول الى جشع . أما بالنسبة الى البشر ، الذين يناضلون ضد الاضطهاد والمضطهدين ، بالنسبة الى الجماهير ، التي تشارك في بناء الاشتراكية ، فالتطبيق العملي تحدده معايير مختلفة عن هذا تماما . فالمصلحة الاجتماعية تصبح هي مصلحتهم الشخصية ، او تتطابق معها شيئا فشيئا . هذا التدرج المعقد ، المرتبط باغتناء العالم الداخلي للانسان ، وتطوره الاخلاقي والايديولوجي ، وبالأعداد ، خلال ممارسة جديدة ، لمعايير جديدة ، أرفع ، تتيح تقويم الشخصية والعالم المحيط ، قد حددته الواقعية الاشتراكية منذ بدء تطورها . فموضوع التطور الاخلاقي للانسان ، والوصول الى المصالح الاجتماعية العليا والعامة كان هو الموضوع الاساسي ، قبل ذلك ، في رواية « الأم » لغوركي . ولكن هذا الموضوع فنصل ، في العهد السوفياتي ، على نطاق واسع في رواية « الكارثة » لفادييف ، التي يمكن تلخيص أهميتها في كونها تفرّد وتبين ، بواسطة مصائر وطباع وعلاقات انسانية مادية ، نضج الوعي الاجتماعي للجماهير الشعبية ، التي تكافح من أجل ابراز المبادئ الاجتماعية الى حيز الوجود ، واقامة علاقات جديدة بين الناس .

ولا يظهر البطل الجماعي في رواية فادييف ، وهو فصيلة من الانصار ، خلال القصص كمجموع أحادي الجرم ، بل يظهر محلا كيانيا يصور مجموعا من الفرديات والمصائر والاهواء والانظار والآمال الانسانية . ولكن رغم الكمول في طباع مقاتلي الفصيلة وقائدها ، ورغم التحليل النفسي المفصل للانفعالات والحركات التي توجه نشاط الانصار ، فان الشيء الاساسي بالنسبة اليهم هو ان يشعروا بأنهم يؤلفون وحدة تتجسد بالضبط في المفردة ، في الجماعة التي يشكلونها . ان الحالة المعنوية

الجماعية المفضزة هي التي تعكس المثل العليا لنضال الشعب من اجل الحرية ، وهي المعيار الاساسي لعمالهم ، ذلك المعيار الذي ، مع بقائه خفيا ، كان مشروطا ، مع ذلك ، باستقامة سلوكهم العملي . هذه المثل كان يشعر المحاربون انها مثلهم الشخصية . وقد قادتهم اليها تجربتهم الخاصة ، والحياة ، وماضيهم ، الذي يختلف بالنسبة لكل منهم ولكنه يتحد في نقطة مشتركة : وهي انهم كلهم من المستضعفين والمضطهدين ، من الشعب المستثمر الذي يعاني الظلم الاجتماعي . ان المثل الاجتماعية الجديدة تلقي نورا ساطعا على الاهداف السابقة للسلوك الانساني ، التي اعددها وولدها العالم الراسمالي ، والتي هي مبنية على اساس قواعد انانية تنظم العلاقات الانسانية من الوجهة الفردية للمصالح الاجتماعية والمهام التي وضعها التاريخ امام الشعب الكادح الذي يشق الطريق المؤدية الى الاشتراكية ، الى الحرية الانسانية الحقيقية . ان نقدا لا هوادة فيه لاخلاق المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة هو السمة الاساسية للرواية ، او العمل المنتسب الى الواقعية الاشتراكية ، لان استحداث الجديد في هذا الفن يسير جنباً الى جنب مع نقد ورفض كل ما يتنافى مع الاشتراكية ويحول دون تطبيقها .

ان الاخلاق الفردية عند « ميتشيك » ونفسية المالك التي تتجلى عند « بيكا » العجوز لتسقط في مواجهة الاخلاق الاجتماعية العليا التي تميز بطسل « الكارثة » الجماعي ، الذي هو مفضزة الانصار . الا ان انهيار الاسس الاخلاقية والايديولوجية لمفهومها عن العالم لم يصور في الرواية على انه هو جحودهما لافكار الثورة ، مما كان سيسهل الى حد كبير مشكلة تأسيس الضمير الاجتماعي الجديد ، بل صور كنتيجة لعدم تلاؤم القيم ، التي يضبط « ميتشيك » و « بيكا » حياتهما عليها ، وهي قيم مربوطة من جوانب روحية متعددة بالماضي ، بعالم تصرّم زمانه ، بالمقارنة مع القيم التي اوجدتها الثورة . لقد كان النزاع لا مناص منه بين الذين يحملون مبادئ ايديولوجية مختلفة ، وقد عرضتهم الرواية ، مقدمة عينات كثيرة من التعليقات الاجتماعية والنفسية ، وهو شيء نموذجي في المؤلفات الموضوعة على اساس منهج الواقعية الاشتراكية .

كانت قوة التعميم الفني في مؤلفات الواقعية النقدية تعتمد على تاريخية عفوية في فكر واضعها ، مما اتاح لافضل ممثلي الواقعية النقدية ان يعرضوا ابطالهم في وحدة سماتهم النفسية والاجتماعية ، وان يصوروا الاسس الاجتماعية للنفسية الانسانية ، للعالم الداخلي للانسان . وقد ورثت الواقعية الاشتراكية من هذا الفتح ، الذي تحقق على يد الواقعية النقدية ، واغتته ، لان التاريخية الواعية ، التي تميز منهجها ، تمكنها من ادراك وحدة السمات الاجتماعية - النفسية داخل الانسان ، وتصويرها بطريقة اكمل ، دون ان تفصل الصفة النفسية للوسط الذي اطلعه (اي

الإنسان) ، كما هي الحال عند الواقعيين النقديين في القرن العشرين . ان الإنسان ، بالنسبة الى الفنانين التابعين للمنهج الجديد ، هو نقطة التقاء القوى الاجتماعية الناشطة في المجتمع . فعندما يدرس فنانو الواقعية الاشتراكية الخصائص النفسية لهذه الشخصية او تلك ، عندما يدرسون صفات الإنسان الفردية ، يحلون ، في الوقت نفسه ، تكون عالمه الداخلي ، وهذا يفسر لنا السبب الذي يجعل الصورة التي تقدمها مؤلفاتهم للشخصية الانسانية تدوب ، او تتحد بصورة للمجتمع لما يجري فيه من تطورات .

وطبيعي الا تتخذ النزاعات ، الصورة في أهم مؤلفات الواقعية الاشتراكية ، بالضرورة طابعا ملحما على صعيد النسب ، رغم ان هذه الميزة الاخيرة نموذجية بالنسبة الى الشخصيات التي يخلقها فنانو الواقعية الاشتراكية ، ولكن هذا الطابع متوفر من حيث غنى الروابط التي تقيمها شخصيات مؤلفاتهم مع الحياة الواقعية . ان دراسة المجتمع ، دراسة الواقع في الواقعية الاشتراكية تجري بنشاط ، ويتبدى الواقع نفسه ، في مؤلفات هذا المنهج كمبدأ نشط ، لا كخلفية جامدة تدور امامها الحوادث والانقلابات التي تسم العلاقات بين الابطال . ان تصوير الحياة كخلفية حيادية ، والوسط الاجتماعي كقوة ثابتة جامدة ، مغلقة بذاتها انما يميز الطبقية . فمثل هذا التصوير للواقع يمكن ان نراه في مؤلفات فنانين كبار ، مثل « زولا » او « نوريس » ، هذا اذا اهلنا ذكر ورثة الطبقية . اما في فن الواقعية الاشتراكية فلا ينظر الى الوسط كمبدأ وجودي حتمي يبتلع الإنسان تماما ، ويسترقه ويجعل منه نتاجا لظروف هذه البيئة نفسها . في مؤلفات الواقعيين الاشتراكيين يظهر الوسط ، طبقا للحقيقة الوجودية والتاريخية ، كقوة متحركة ، متطورة ، مرتبطة بصراع مختلف الاتجاهات الاجتماعية ، المؤثرة في مصير الابطال وفي علاقاتهم المتبادلة ، طارحة امامهم مشكلات وجودية جديدة عليهم ان يحلوها على أساس دراسة القوانين الموضوعية لحركة التاريخ ، وأخذها بعين الاعتبار . ليس الإنسان ، في نظر فناني الواقعية الاشتراكية مجرد دالة للبيئة ، ذلك أنه ، لما كان هو المبدأ الفعلي للتطور الاجتماعي ، وكان هو إحدى القوى المحركة لسير التاريخ ، فهو يؤثر تأثيرا عميقا في البيئة والتاريخ ، محولا اياهما ، داخلا في صراع مع اوضاع الحياة والظروف التي تقف في وجهه . من أجل هذا كانت نزاعات الحياة الواقعية ، بكل تناقضاتها الحقيقية ، معكوسة ، بصورة موضوعية ، في المؤلفات التي تندرج تحت اسم الواقعية الاشتراكية ، وليس هذا عندما يصور ترتيب القوى الطبقة وحسب ، بل وكذلك في العلاقات بين الشخصيات ، وتصوراتهم والفكرة التي لديهم عن الحياة والواجب والالتزامات الانسانية .

ان التعارض القائم بين « متشيك » و « موروزكو » ، بين « ليفسون »

ومقاتلي المفرزة الآخرين ، الذي ابرز في « الكارثة » والذي يتخذ مظهرا شخصيا واضحا كل الوضوح - وقد برهن عليه بصورة ممتازة على الصعيد النفسي - ليكشف ، بأجلى صورة ، عن النزاع الذي يقوم بين الثوري الحق والبرجوازي الصغير الثائر ، بين الاتجاه الجماعي نحو الحرية الحقيقية وإباحة الشخصية التي تعتبر مصلحتها أهم من المصلحة الاجتماعية . وتحول دراسة صفات « ميتشيك » النفسية وروحه ، في الرواية ، الى دراسة دقيقة لسلوك اجتماعي في وضع ثوري ، سلوك تتميز به شرائح واسعة من البرجوازية الصغيرة ، لا تقبل بالتحويلات الثورية ، الا الى حدود معينة ، فاذا تعدت الثورة هذه الحدود انتصبت البرجوازية الصغيرة في وجهها وعمدت الى مقارعتها . وغني عن البيان ان فادييف لسم يبرز الجدور الاجتماعية لنفسية « ميتشيك » وسلوكه ، عفويا وبصفة نظرية . فقد تناول الكاتب هذه الشخصية ، والمشكلة التي تتراءى من خلالها ، مسلحا بمنهج الابداع الجديد ، الذي كان يساعده على خلق شخصية حية هي وعاء للتناقضات الاجتماعية - النفسية لعصرها .

ومشكلة الروح الثورية البرجوازية - الصغيرة لم يبحثها الفنانون المدافعون عن مواقع الواقعية الاشتراكية دون سواهم . الا انها اخلت في مؤلفاتهم على انها مأساة للشخصية التي خطفتها زوبعة الاحداث التاريخية . فالمظهر المحدود للروح الثورية البرجوازية - الصغيرة عند « توماس وند » ، بطول رواية « ليون فوختونغر » التعبيرية : « العام ١٩١٨ » ، تصوّر الكاتب كمأساة أهم من الاحداث المأسوية للثورة في « بافاريا » ، التي تشكل خلفية للمصائب التي تحملها « توماس وند » . وفي كثير من المؤلفات ، التي عاصرت « الكارثة » والتي وضعها كتاب سوفياتيون - في روايات وقصص اهرنبورغ وكليتشكوف وسوبول وبلنيك والكسييف وبدلفاكوف الخ . - شوهدت هذه المشكلات بطريقة مماثلة . مقابل ذلك يصبح الطابع المحدود للتحفزات الثورية « ميتشيك » ، في « الكارثة » ، مأساة بالنسبة الى الآخرين ، بالنسبة الى مقاتلي المفرزة ، الذين يدفعون حياتهم ، باسم الثورة ، ثمنا لردة « ميتشيك » . وقد اتاحت التاريخية الواعية ، التي هي في أساس منهج الابداع الجديد ، للكاتب ان يقدم مشكلة الروح الثورية البرجوازية - الصغيرة ، في مؤداها الحقيقي الموضوعي ، كما مكنته من مقارنة هذه الروح بالروح الثورية الحقيقية عند الجماهير المضطهدة ، التي تقبل ، في ظروف تفوق صعوبتها حد التصور ، بتقديم تضحيات لا مثيل لها ، فتغير ظروف الحياة البشرية تغييرا جذريا ، وتجعلها جذيرة بالانسان . وقد اكتشف الكاتب وجه « ميتشيك » ، بوصفه حاملا لاتجاه اجتماعي معين ، في غمرة النضال الثوري ، لذا كان بعيدا عن كل تبسيط وكل مظهر نظري ، ولذا كان يتنشق الحياة . وقد اتاحت التاريخية للكاتب ان يرى وان يرسخ نشوء سمات اجتماعية جديدة

للطبيعة الاشتراكية بين الذين كانوا يشاركون في النضال الثوري .
والواقعية الاشتراكية ، بعكسها حركة الجماهير ، وباعتبارها الشعب كمبدأ
خلاق يوجه الأحداث ، تكتسب بالضرورة السمات المميزة لديمقراطية رفيعة . ولهذا
هي تتناول ، بوصفها فنا ثوريا حقيقيا ، الظواهر التقدمية الجديدة التي تتجلى في
وعي الجماهير الشعبية ووعي العامل . وعن الديمقراطية العميقة للواقعية
الاشتراكية ، وتاريخيتها الواعية ، التي هي أساس منهج الابداع الجديد ، ينشأ
مفهوم طبع البطل ، الذي هو في أساس جمالية الواقعية الاشتراكية .

وطبع البطل ليس في نظر هذه الجمالية هو مجموع الصفات والنوعيات التي لها
نفس الحقوق ونفس القيمة . وليس هو المكان الذي تتركز فيه الاهواء الضارة ،
وتتشابك فيه العقد النفسية وأمراض العصاب والفلملة والخوف ، وتنتهي اليه
الامراض الموروثة عن الاجداد . وهو ليس كذلك جهازا « محكما » من النزوات
الفريزية وغير المعقولة التي لا تتوقف على العمل او على تأثير العنصر الاجتماعي ،
الذي يفمر ويشكل شخصية كل انسان يعيش في مجتمع . كما أنه ليس مؤلفا من
صفات الطبيعة الانسانية التي لا تتغير ، تلك الصفات التي يزعم أنها ثابتة منذ
الانسان الاول .

الطبع ، بالنسبة الى الواقعية الاشتراكية ، ظاهرة فردية ، بصورة أساسية ،
تتكون من مختلف الافعال والتأثيرات الاجتماعية . وعلى هذا الاساس تتابع الواقعية
الاشتراكية وتنمي مفهوم الطبع كما هو في الواقعية « القبل اشتراكية » . ولكن هنا
يتوقف ، مع ذلك ، تشابه وتواصل وجهات النظر ، بين هذين النوعين من الواقعية ،
حول الطبع . فالواقعية الاشتراكية تستخرج من طبع البطل « غالبته الاجتماعية » ،
أي ما يجمع ، او ما يربط الشخصية بسيروية التغير في الحياة ، وبالحركة والتحول
التاريخيين ، التي تحدد وتكيف الصراع الداخلي لاهواء واهتمامات وميول النفس
البشرية ، والعلاقة التي يقيمها الانسان مع الصراع الاجتماعي والنزاعات في عصره .
ومن شأن التاريخية الواعية ان تعين الفنانين ، المنتمين الى الواقعية الاشتراكية ، على
أن يروا في غالبية الطبع الاجتماعية أساس تطوره الداخلي . ان الفنى والتنوع في
الطباع ميزتان من ميزات فن الواقعية الاشتراكية ، لانه يعكس التعقد الحقيقي
لسيروية نشوء وتكون العلاقات الاجتماعية الجديدة ووعي الجماهير الاجتماعي
الجديد . ويمثل الفن الجديد تحليلا لعلاقات الشخصية والمجتمع أشد تعقيدا ، بما
لا يقاس ، من تلك التي درستها الواقعية القبل اشتراكية (او القبل اشتراكية) .

فالواقع ان الشكل السائد ، من أشكال العلاقات بين الشخصية والمجتمع ،
الذي انعكس في الواقعية النقدية ، ظل زمنا طويلا يختصر بالعبارات البلاكية الشهيرة :
« اما ضحية او جلاذ » . والنزاع ، الذي تقصده هذه الصيغة ، كان حله وهنا : اما

يسقط اوهام الشخصية ، او سقوط الشخصية نفسها ، او اخيرا بتسوية يجريها الانسان فيما يتعلق بمثله العليا ، واستسلامه امام مجتمع كان يجالده بمفرده . فمصر لوسيان دو روبنبريه ، او جوليان سوريل ، او راسكولنيكوف ، او اوجين فيتلا ، او مارتين ايدن يوضح الى حد بعيد تطور النزاع المعمر في الصيغة البلزاقية . هذا النزاع يتميز بعمق ومظهر مأسويين حقيقيين ، يتخللان العديد من مؤلفات كبار الواقعيين النقديين . وقد كان يتيح للشخصية ان تدين المجتمع الذي كان يبدو لها معاديا وغير معقول . ولكن هذا النزاع لم يكن يمتص بالطبع جميع أشكال التناقض بين المجتمع والشخصية في العالم المؤسس على الملكية الخاصة . وعندما فرض سير التاريخ على الفن الواقعي المهمة الملحة الخاصة بدراسة المصير الموضوعي للعالم القائم على الملكية الخاصة ، تغير النزاع ، بين الشخصية والمجتمع ، نفسه في فن الواقعية النقدية . فقد راح البطل يحدد ، بشكل أدق ، علاقته لا بالمجتمع فقط ، بل وكذلك بآفاقه وقيمه ، بالاسس الاخلاقية للسلوك الانساني ، بواجب الانسان الذي هو على خلاف مع الضرورات التي فرضها المجتمع . هذا التوسع وهذا الاغتناء في النزاع بين الشخصية والمجتمع يميزان جميع المؤلفات الكبرى للواقعية النقدية في القرن العشرين ، بدءا برواية « جان كريستوف » لرومان رولان ، و « الجبل السحري » لتوماس مان ، وانتهاء بروايات « ارنست همنغواي » او « فراها غرين » . فمؤلفات هؤلاء الكتاب تعكس اتساع المضمون الروحي للشخصية ، وتعمق مصيرها ، وتزايد شعور الضيق لديها بسبب مصير البشر ، الذي يدفع بعض الابطال الى العمل من اجل الدفاع عن الحرية ، مثل « جاك تيبو » في رواية « آل تيبو » « لروجييه مارتين دي غار » ، او « روبير جوردان » في رواية « لمن تسدق الاجراس » لهمنغواي ، او الذي يجبرهم على اعادة النظر في مجموع القيم الروحية للثقافة البرجوازية ، كما يفعل ابطال رومان رولان او توماس مان .

ولكن الواقعية الاشتراكية تصور علاقات بين الشخصية والمجتمع غير هذه : فالعلاقات بينهما لم تعد متعارضة ، بل هي تتجه نحو بعضها او حتى تتطابق . من اجل هذا كان الابطال ، الذين تجمعهم ، لا يعبرون عن تراكم قواهم الروحية واغتناء عقولهم وحسب ، بل وكذلك عن تحركهم نحو مستوى ارفع من الوعي الاجتماعي ، مخضعين بذلك ودافعين كافة الجوانب والصفات الاخرى من طبيعتهم . ان واقع كون الشخصية تفهم شيئا فشيئا ان مصالحها تتطابق ، او يمكن ان تتطابق في الشيء الجوهرى ، مع مصالح المجتمع ، وواقع اتساع الوعي الفردي حتى فهم حاجات ومصالح الدولة والشعب برمته ، قد ادركتهما الواقعية الاشتراكية ، منذ المراحل الاولى للتحويل الاشتراكي للمجتمع ، وعكستهما بوصفهما سمة نموذجية لاناسي السنوات الاولى للثورة ، الذين كانت ارواحهم ، المشوهة من جراء الحياة

القاسية التي عاشوها في العالم القائم على الملكية الخاصة ، تنمو فيها قوى معنوية جبارة . وليس لمظاهر طبع البطل نفس القيمة في نظر الواقعية الاشتراكية . فالواقعية الاشتراكية ، التي تعكس حركة الانسان نحو مستوى أعلى من الوعي الاجتماعي ، تبرز الغالبة الاجتماعية لطبعه ، والطاقة المعنوية الكامنة في شخصية البطل ، تلك الطاقة التي تتحقق في عمله وسلوكه والموقف الذي يتخذه من واجبه الاجتماعي . ان الطاقة المعنوية المرتفعة التي تميز طبيعة بالغة الغنى ، شوها العالم القائم على الملكية الخاصة ، كطبيعة « موروزكو » ، قد مكنت هذا الاخير من التحرر من الماضي ، ومن اجترار مآثر مطابقة للامكانيات المنطوية في شخصيته .

وتبلر السمات الجديدة، الاشتراكية، في النفوس الانسانية ، يصحبه باستمرار ترسخ واغتناء في الطاقة المعنوية الكامنة في الطبيعة الانسانية . فرئيس القسم « ميتيليتسا » ، الذي توصل الى فكرة ضرورة النضال ضد العالم القائم على الملكية الخاصة ، عن طريق تجربته العملية في الحياة ، والذي يشعر ببغض شديد لكل اشكال استثمار واذلال الانسان ، واشكال الظلم الاجتماعي ، يبدأ ، خلال المعركة التي يخوضها كمشارك في الحركة الثورية ، بالتغلب على سماته الفردية ، وتقوية نفسه على نفسه ، ليصبح قائدا واعيا ، يدرك مدى مسؤولياته تجاه الناس ، وكأننا قادرا على بذل نفسه وتحقيق مآثر من أجل الخير العام ، الذي يعتبره كخير شخصي . وقد حمل السلاح من أجل الوصول الى هذا الخير والدفاع عنه ، وترك منزله واستثماراته الزراعية ، ترك هذا الجو الذي صنع شخصيته ليلتحق بالثورة .

ان ديمقراطية فن الواقعية الاشتراكية لا تعني ان هذه الاخيرة تعرض على الشعب مستوى متوسطا من الثقافة والوعي . ديمقراطية الواقعية الاشتراكية تتلخص في ان معرفة كيفية تفهم وعكس المصالح الاساسية للشعب والدفاع عنها ، مع الاسهام في تربية الشعب تربية اخلاقية ، وبذل المساعدة ، بكافة الوسائل ، للثورة الثقافية ، التي هي أحد الشروط الحاسمة لبناء الاشتراكية ثم الشيوعية . واذ تصور الواقعية الاشتراكية حركة الجماهير ، حركة الشعب الثورية ، لا ترى ، مع ذلك ، هذه الحركة كانتصار للعفوية ، وانطلاق لاهواء ونزوات اجتماعية لا يمكن السيطرة عليها . انها تبين ان هناك قوة اجتماعية مدبرة ، تعمل وقت الثورة ، وتحدد مسبقا نصر الشعب الثائر .

وقد اضطرت الجماهير الشعبية ، التي تعرف نير النظام الرأسمالي ، والتي اراقت دماءها في ميادين الحرب الامبريالية ، وعانت الجوع والفاقة ، وتحملت كل يوم ألوان العذاب والمذلة من جانب السلطة ، اضطرت الى تغيير ظروف حياتها بطريقة ثورية . من أجل هذا كان لدور حزب البروليتاريا ، الذي يدخل الوعي والتنظيم . وادراك الهدف على الاعمال الثورية ، التي تقوم بها الجماهير ، قيمة لا مثيل لها .

بالنسبة الى مصر هذه الجماهير ، والى العمل الثوري .
صحيح ان الشعب فهم اخيرا قرب النهوض وبدء العمل الثوري ، ولكن الحزب ،
المنظم لانتصارات الشعب الثائر ، هو الذي عرفه ماذا عليه ان يفعل وبأي طريقة
وباسم ماذا ؟ وقد انضم الى الثورة عدد كبير من الاشخاص يحدوهم شعور من الحق
على الظالمين ، ويحركهم التعطش الى العدالة . لقد كان ذلك ظاهرة دولية : « ... لو
لم تكن مؤمنا بقلبك لما كنت في الحزب . ألم تقرأ حتى سطرا من ذلك الكتاب الذي
يسمونه « برأس المال ؟ ... » لم أصبحت « مجازفا شعبيا » ؟ (هكذا كانوا يدعون
في ايطاليا ، ايام المقاومة ، المشتركين في الكتائب الشعبية التي كانت تحارب
الفاشيين) . لانك فهمت نظرية فائض القيمة ، او لانك تحمل قلبا كابد الازلال ؟ (١) »
ذلك ما كتبه الكاتب الواقعي الاشتراكي الايطالي ، « براتوليني » ، وهو يتحدث عن
بطله ، الذي توصل الى فكرة الثورة . ومع هذا فقد كان الشيوعيون هم الذين علموا
الشعب كيف يفهم معنى الاحداث ، وذلك بتوعية الجماهير توعية اشتراكية عالية
المستوى .

في ذات ليلة متلاثة النجوم ، وفي طرق روسيا المدمرة ، صادف بانتليسي
تشمليف ، بطل رواية « الفرّيات » لليونوف ، الذي سيصبح رئيسا لسوفيئات
القرية ، رجلا مجهولا ساعده - هو الذي كان واحدا من ملايين الناس الذين يفكرون
في معنى حياتهم وفي مصير وطنهم - على ان يختار ، بصورة نهائية ، طريقه السياسي
والانساني ، وأن يؤمن بالحقيقة التي يحملها البلاشفة الى الشعب .

والمفوض كلوتشكوف انما ربي المسؤول الشعبي « تشابايف » احد اروغ ممثلي
الفلاحين الثوريين ، بالصبر والدأب واعطاء المثل الصالح ، وذلك بمساعدته على
التطور روحيا وسياسيا ، مسهما في ارتقائه الاجتماعي ، جاعلا منه نموذجا جديدا
من الانسان السياسي والعسكري ، ذلك الانسان الذي كشفت الثورة عما لديه من
موهبة ومن قدرات .

وقائد مفرزة الانصار ، في رواية « الكارثة » ، الشيوعي « ليفنسون » ، هو
الحامل للوعي الاجتماعي الرفيع في عصره . فهو باستخدامه ما لديه من صفات
القائد والمربي ، واعتماده على تأييد البروليتاريين الحقيقيين ، وهم مقاتلو المفرزة ،
يمارس تأثيرا واسعا على نفسية وآراء وسلوك المقاتلين ، الذين انضوا تحت لواء
الثورة تلبية لنداء القلب ، والذين لا يتصورون بوضوح الاهداف والمهام الحقيقية التي
ينطوي عليها النضال الثوري . ولكن هذه الاهداف واضحة كل الوضوح لدى
ليفنسون ، الذي ييسر فهمها على المقاتلين الآخرين ، لانه على تمام المعرفة بنفسيتهم
كما يفعل الكشف الذي يسير امام المفرزة ، ويمهد لها طريقا مجهولة خطرة . ان

(١) فاسكو براتوليني : « العشاق البائسون » ، موسكو ١٩٥٦ ، ص ٢١٤ (طبعة روسية) .

أفقه الاجتماعي - السياسي هو ، دون أي ريب ، اوسع وأرفع بكثير من أفق « كوجوك » ، وهو يسعى الى اىصال مجموع المقاتلين الى مستوى تصوّره للعالم ، مؤمنا بأنهم قادرون على ذلك . انه يقدم تجربته في الحياة وفي السياسة ، عن طيبة خاطر ، الى المحاربين ، فتنبت في وعيهم البذرة التي زرعها فيه يد ليفنسون القوية الواثقة .

وقد احدثت خبرته ، كقائد منتظم غير متهاون ، وفهمه لنفسية المحاربين تأثيرا خيرا في « ميتيليتسا » ، وساعده على التخلص من عاداته الفوضوية . واتاح تأثيره الشخصي ، وما يجسد من حقيقة للصفات الاجتماعية الجديدة ان تتأصل بقوة في نفس « موروزكو » ، وكانت نتيجة ذلك المأثرة التي اجترحها هذا في سبيل القضية المشتركة .

ويتسم دور ليفنسون بأهمية خاصة ، لان شخصيته تعكس دور ومغزى العنصر الحربي في حياة الشعب .

لقد كان الحزب ، الذي يقود الجماهير ، منذ بداية الثورة هو القوة المحركة التي تمكن من رفض والغاء الفصل بين الوجه الخاص والوجه العام للانسان ، وبين مصلحته الشخصية ومصلحة المجتمع برمته . فقد أسهم الحزب في تكوين اخلاق فردية جديدة في الانسان ، ومطالب روحية جديدة ، ومفهوم جديد للعالم . والواقعية الاشتراكية ، التي عكست ، في وقت مبكر ، سمة الحياة الجديدة هذه ، التي هي مطابقة كل المطابقة للحقيقة التاريخية ، مضت تخلق نماذج من الشيوعيين الذين يحملون وعيا اجتماعيا جديدا ساميا يبثونه في نفوس الجماهير الشعبية .

وقد أصبح موضوع تكوين العنصر الاجتماعي في الانسان هو الموضوع المسيطر في فن الواقعية الاشتراكية . وصوّرت عملية التدرج المعقدة لتكوين الانسان الجديد ، والقضاء على ما خلفه الماضي في ضمير الفرد وضماير الجماهير من روااسب ، تصويرا خاليا من أي تبسيط ، صورت بكل ما فيها من تعقيد ومأسوية ، وذلك بتناول جميع النزاعات الاساسية التي ترافق هذه السيرة .

فتصفية الانسان لماضيه ، والغاء الافكار والعادات التي تعود الى مئات السنين والتي بثها في النفوس النظام القائم على الملكية الخاصة ، وفصم العلاقات الاجتماعية التي تولى زمامها ، كل ذلك قد صورته وعممه شولوخوف ، بحجم ملحمي ، في « الدون الهادي » ، الذي هو واحد من أعظم آثار الواقعية الاشتراكية .

والطابع الملحمي « للدون الهادي » لم يكن فقط هو وليد نوعيات المواهب التي يتمتع بها الكاتب من واقعية عميقة يتجلى امام ناظرها كل من الانسان والطبيعة ، من حياة النفس البشرية وحياة المجتمع ، بكل حقيقته ، دون تشويه او الغاء لجمال الكائن التشكيلي والحسي ، بل هو ناشئ عن واقع ان فكر الكاتب ، الذي يتميز

باخلاص ، لا حذله ، للحقيقة والواقع ، كان يعتمد على التاريخية الواعية لمفهومه للعالم ، متيحاً له رؤية وترجمة اللوحة الحقيقية للتناقضات ، التي كانت تعصف بروسيا القديمة والتي أدت الى الانفجار الثوري وهيجان الشعب ، وتصوير فعل وتأثير الاحداث التاريخية الكبرى في حياة الجماهير وحياة الشخصية .

ثم إن نفس التقاليد التولستوية اوضح في « الدون الهادىء » مما هو في « الكارثة » ، وهو يبرز تعاقب منهجي لابداع الاثنين ، وربطتهما الداخلية ، والاستمرارية في تطور الاتجاه الاساسي للفن العالمي . وتستشعر هذه التقاليد كذلك في الاهتمام الذي يوجهه شولوخوف ، كواقصي اشتراكي ، الى « جدلية روح » أبطاله ، في الحجم والتعقيد اللذين تتسم بهما حالاتهم النفسية ، وعالمهم الداخلي ، في التصوير الحي ، البالغ الطواعية ، للحياة ، في تناول الفنان لشرائع الحياة العديدة . التي تحدد نزاعاتها ، ذات البعد التاريخي ، واضدادها وتناقضاتها ، التي لا يمكن التوفيق بينها ، مصير الابطال والعلاقات التي يقيمونها فيما بينهم ، كما تحدد موقفهم من تيار التاريخ العميق الذي يجزئ كل شيء في خط مساره .

ولكن المآثور التولستوي لا يظهر في « الدون الهادىء » كتقليد ، بسـل كمتابعة تعين نقطة البداية ، او الحد الذي تبدأ منه الحركة المستقلة لفنان جديد يتناول الاحداث التاريخية الكبرى ، انطلاقاً من مواقع اجتماعية ووجودية أخرى ، ويدرس تأثيرها في وعي الشخصية ووعي الشعب .

ان شولوخوف ينظر الى تناقضات الحياة ، ودراماتها الداخلية ، ونفسية الشخصيات ، وحوافز سلوك أبطاله من الداخل ، وليس هذا كذلك فقط لانه ، هو نفسه ، يوجد في داخل مادة بناء وجودية محددة ، هي جزء مسن تجربته في الحياة وتجربته الروحية ، بل لانه - خاصة - يأخذ هذه الحياة بوصفه فناً للشعب ، له موقف ثوري اشتراكي ، فيقوم أحداث التاريخ الحي ، منطلقاً من مصالح الشعب ومصالح الثورة التي تتم من أجل خير الشعب .

يبدأ شولوخوف دراسته للمجتمع لدى دخوله عصر سقوط العلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية ، ودخوله مرحلة ولادة علاقات اجتماعية جديدة بين الناس ، وتصويره الفترة الواقعة قبل الثورة مباشرة ، يبدأها ، بصفة منطقية ، بوصف الحياة الخاصة لأبطاله ، وتحليل وضع وامكانيات الشخصية الانسانية في ظل نظام أصبح منتها من الناحية التاريخية . ان تناول تصوير الانفصال النهائي في حياة الشعب على هذا النحو أمر طبيعي في نظر شولوخوف ، لانه ، كفنان ، يفهم ان مدى ومغزى التحولات التي أحدثتها الثورة ، او التي حدثت تحت تأثيرها ، في الوجود التاريخي ، يمكن ان يصبحا بديهيين بصورة خاصة ، لا عندما يصور الفنان الممارك الطبقي ، التي يشترك فيها الملايين ، وحسب بل وكذلك عندما يصور المصير الخاص

لإنسان ما ، وهو مصرير يرتبط ، على أي حال ، من وجوه عديدة ، بمصير المجتمع ، ويشكل ما يشبه أن يكون حقل قوة تمر عبره تيارات العصر التاريخي الشديدة ، متقاطعة حيناً ، متعارضة حيناً آخر . فالقدرة على توضيح العام من خلال الخاص ، والتعارضات الاجتماعية العميقة من خلال منازعات لها معنى شخصي صرف في الظاهر ، هي التي تشكل قوة المنهج الإبداعي لشولوخوف .

انه يفرق أبطاله أولاً في العنصر الثابت من الحياة اليومية التي ، رغم طرافتها ، لا تختلف في شيء عن الحياة الفلاحية ، القوزاقية ، جملة وتفصيلاً . وحياة أبطاله مقتصرة على الهموم المترتبة على الاستغلال الواقع عليهم واتساعه ، وعلى تتابع الأعمال في الحقول ، مما يتطلب مجهوداً جسدياً كبيراً ، ولا يعود إلا بقليل من اللذة المعنوية – السليمة ، رغم ضآلتها ، والعنصر الثابت قاصر على المشاغل العائلية ، والحسابات والهموم الناتجة عن الخدمة العسكرية ، التي خلقت عند القوزاقيين فكرة كونهم يحتلون مركزاً ممتازاً بين الشرائح الاجتماعية الأخرى في روسيا القيصرية . ثم أن أفقهم محدود كذلك بالتصور الذي لديهم عن الواجب العسكري ، والبسالة الحربية اللذين أديا ، كما يبدو ، إلى جعل اشتراك القوزاق في كافة الأعمال الحربية ، التي تقوم بها القيصرية ، والتي تختلط في أذهان البسطاء من القوزاق مع فكرة الدفاع عن الوطن ، شيئاً إجبارياً . هذا الوهم ، الذي يصعب اجتثاثه ، كان يغذيه قادة القوزاق ورؤساء الكنيسة الأرثوذكسية بكل عناية . وافق أبطال رواية شولوخوف محدود كذلك بالكرهية التي يحملونها لباقي الطبقة الفلاحية التي يرون فيها تهديداً لهؤلاء عيشهم .

والعالم ، الذي يعيش فيه أبطال « الدون الهادى » ، ليس بالعالم الكامل ولا الأحادي الجرم . فقد كانت اللامساواة المادية وما ينتج عنها ، واختلاف المصالح الاجتماعية بين القوزاق الفقراء والأغنياء تجرّمه من الوحدة ، وفي صميم هذا الكائن الدهري يتابع الفنان تكوين التناقضات الاجتماعية ، التي لن تنحل إلا بالثورة وخلال الأعوام التالية التي خصصت لبناء المجتمع الخالي من الطبقات .

وقد تناول شولوخوف مادة البناء الوجودية ، التي هي في أساس « الدون الهادى » بطريقة تاريخية ، سائراً مع الحقيقة التاريخية دون إدخال أي تغيير على حركتها الموضوعية ، تبعاً لرغباته الخاصة ، ودون أي انتقاص مما فيها من نزاعات لا يمكن التوفيق بينها ، ودون أن يسهل على أبطاله استيعاب العلاقات الاجتماعية الجديدة . ويقوم النصر ، الذي حققته رواية شولوخوف للواقعية ، على أسس تاريخية واعية ، هي المبدأ الموجه لمنهج الإبداع الجديد .

هذا المبدأ يجد تعبيراً له ، من حيث شكله العام ، في فهم الاتجاه الأساسي لتطور العلاقات الاجتماعية ، وفهم أن النظام الرأسمالي للعلاقات الاجتماعية ، القائم

على مبدأ الملكية الخاصة ، ماض في التفكك ، ولا بد له من أن يخلي المكان لشكل اكمل من العلاقات الانسانية ، أي للاشتراكية . عن مثل هذا الفهم لسير التطور الاجتماعي تنجم الصفات والخصائص الرئيسية للواقعية الاشتراكية ، أي المعايير الجديدة ، التي تسمح بالحكم على طابع الآراء والاعمال الانسانية ، المتحدة مع تحليلها وتحليل الوضع الاجتماعي ، الذي يتناوله الفنان ، المتخذ لمواقع الواقعية الاشتراكية ، باستمرار على ضوء المنظور الاساسي للتطور الاجتماعي .

من أجل ذلك لا يقتصر شولوخوف على تصوير حسي للعلاقات العائلية لابطاله ، الذين كانوا لا يزالون متمسكين بالعادات الابوية . فبعد تركيزه على دراسة العلاقات بين الشخصية والتاريخ ، يبين في الحال عدم تلاؤم نوع الحياة ، التي يحياها الناس في المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة ، مع متطلبات وحاجات الشخصية الانسانية ، التي لا تريد أن تذوب في التيار البطيء للحياة اليومية ، ولا أن تخضع لسلطان التقاليد القديمة ، ولفروض اخلاق في خدمة نوع من الحياة تقضى زمانه ، ولا تريد الانصياع للجشع الذي يستعبد العواطف الانسانية ويحطم حياة الانسان نفسها . ان حب غريغوري ميليكوف واكسينيا ، ذلك الحب المتوتر المشبوب ، الذي يدوس بالقدم التقاليد المتحجرة ، الحب الابي الرائع ، ليلقي نورا ذا سطوع خاص على نوع من الحياة شرس ميت ، قضى فيه التاريخ قضاءه . وقد اظهرت علاقات هذين الكائنين ، ونضالهما من أجل السعادة عجز العالم القديم عن اشباع حاجات الشخصية الروحية والاخلاقية الرفيعة .

مثل هذا النزاع ، أي النزاع بين شخصين متحابين وبين الحياة والمجتمع ، لم يتناوله قط الفن العالمي ، بما في ذلك الفن الواقعي ، لا كموضوع خاص ولا ثانوي . بل بالعكس تحول تصوير العلاقات بين شخصين ، وتصور عواطفهما ونضالهما من أجل أن يعترف لهما بحق التصرف في حياتهما الخاصة ، تحول دائما ، عند كبار الفنانين ، الى تصوير للتناقضات الاساسية في المجتمع ، وصار وسيلة لنقد مثاليه . فمصير روميو وجولييت ، ومانون ليسكو والفارس دي غريو ، وفرديناند فون والتر ولويز ميلر ، وجوليان سوريل ومدام رينال ، وكارمن وجوزيه ، وآنا كارينينا وفرونسكي ، وبطل رواية « السيدة صاحبة الكلب الصغير » لنشيوخوف الفخ ، مصرير كل هؤلاء كان يؤكد ، رغم الاختلافات بين أبطال الدرامات الغرامية ، ومختلف العصور والظروف التاريخية التي جرت فيها هذه الدرامات ، عجز المجتمع عن حل النزاعات الشائكة لصالح الميول الطبيعية ، والمبررة بالتالي ، للطبائع والقلوب الانسانية المتعطشة للسعادة والمدافعة عن هذه السعادة في معركة غير متعادلة مع عالم مخاصم . ويبين واقع ، كون هؤلاء الابطال يقضون كلهم تقريبا ، بما لا يقبل الشك أن من غير الممكن ، في عالم مبني على الملكية الخاصة ، حل نزاع بهذه الدرجة من

البساطة وقلة الاهمية ، ظاهريا ، على الصعيد الاجتماعي . فكأثرين وآنا كارنينا ، وكذلك الإبطال الآخرون ، يدفعون ثمنا باهظا لحقيقة وصدق عواطفهم ، وتبدو طرق حل المسائل التي يطرحونها غير ممكنة التحقيق .

ان حب غريغوري وأكسينيا ليهدد أسرة ميلبخوف . ولكن عاطفة قوية مشبوبة تضع العاشقين فوق مستوى النسق اليومي الذي ألفه الاهل وسكان القرية ، وجميع الناس الآخريين الذين يرون أن المقتضيات العادية للحياة اليومية أهم من عنصر العاطفة الخفي المضطرب .

ولا يمكن ان يتحقق الثبات في حسابات وخطط بانتييلي بروكوفيتش ، لانها قائمة على أساس غير مستقر كقلب ابنه الذي استولى عليه حب عنيف . وكل نمط الحياة الذي يريدون فرضه على غريغوري وأكسينيا متناقض ، داخليا وموضوعيا ، مع رغباتهما وآمالهما ، رغم أن الحياة تحاصرهما بأعتى وأمر ما لديها من القوى ، ألا وهي العادات ، والتقاليد العائلية ، ومصالح وحاجات استثمارتهم ، مصالح ارضهم التي تمارس تأثرا بالغا على نفسية غريغوري الفلاحية ، وتمنعه من تلبية النداء الذي وجهته اليه أكسينيا ، تلك الانسانة التي تضم روحا جريئة مستقلة ، لترك كل شيء والرحيل الى أي مكان ، بعيدا عن الأسرة ، لبدء حياة جديدة . ان حبهما لا يحمل سوى الآلام الى من يحيطون بهما . فرحيل أكسينيا كان أكبر مصيبة نزلت بستيبان استاخوف خلال حياته ، رغم أنه هو المخطيء حيال أكسينيا ، لانه اقترن بها وهي لا تحبه ، ولم يفهم قط طبيعتها القوية المستقلة المتقدمة العاطفة .

أما بالنسبة الى ناتاليا التي كانت بعيدة ، في البداية ، عن علاقات غريغوري وأكسينيا ، فان زواجها بغريغوري ، الذي رتبته الاهل من أجل مسائل مادية ، كان مأساة انسانية هائلة شوّعت حياتها وحطمتها ، وحطمت شخصيتها ككائن كامل قادر على الحب المتفاني ، وقد حاولت ، في نهاية المطاف ، ان تثور ، بطريقتها الخاصة ، ضد المصائب والمظالم التي نالتها ونالت عائلتها . ان شخصيتها لتتخذ مظهرا مأسويا وشاعريا حقيقيا . وقد كان مصير ناتاليا يؤكد ، بدهشة ، لا انسانية ولا مبالاة العالم ، الذي كانت تعيش فيه ، ونمط الحياة الذي كانت فيه الكرامة الانسانية ومتطلبات الشخصية الانسانية خاضعة للحاجات والمصالح الجشعة . أما البطلان الرئيسيان للدراما التي تدور في قرية قوزاقية ، غريغوري وأكسينيا ، فبعد ان استسلما الى سلطان عاطفتهم ، التي لا مثيل لها ، فقد شربا الكأس ، بعد ذلك ، حتى الثمالة .

ان صورتيهما الفنية المحتوى ، المليئين بالصدق النفسي ، اللتين تؤكدان كنوز العواطف والحنان والانسانية الموجودة في الشعب ، عند أبناء الشعب ، تبرز ، في الوقت نفسه ، عدم ملائمة النظام الاجتماعي القائم على مبدأ الملكية الخاصة ، وعدم

ملاءمة أخلاقه وأخلاقيته لمتطلبات السعادة الانسانية ، ولحق الانسان في ان يتمتع شخصيا بالسعادة .

ومأساة غريغوري واكسينيا ناتجة عن ظروف حياتهما الموضوعية . فهما باسئسألهما مع عواطفهما قد مضيا في اتجاه معاكس لنمط حياة وتقاليد وعادات موروثة منذ قرون . والكاتب لا يرسم لوحة مثالية لعلاقتهما : فلغريغوري واكسينيا سمات كثيرة من نفسية بيئتهما ، ومن الاخلاق الاجتماعية التي ثارا عليها . وقد أصبحا ضحيتين لهذه الاخلاق ، وكانا يخضعان لها أحيانا ، فاقدين لحريتهما الداخلية ، ولا يستعيدان نفسيهما الا بعد ان ينبذا سلطات هذه الاخلاق ، مما يربطهما بنمط الحياة القائم على التصرف من أجل غاية مادية ، وعلى عادات الملكية . ولكنهما ، بالذات ، عندما يكونان منفردين ، يكونان عاجزين عن حل نزاعهما مع البيئة الاجتماعية . ففي داخل العلاقات الاجتماعية القائمة ، لا يستطيعان الدفاع لا عن حبهما ولا عن كرامتهما ، فيتساهلان في شأن كل منهما ، خاضعين في ذلك للظروف . ولكن رغم أنهما يجريان أحيانا تسويات مع الحياة ، ومع نفسيهما وضميرهما ، فلا يعني هذا أن نزاعهما مع المجتمع غير ممكن الحل . فاذا كان المجتمع لا يمنح الانسان امكانية ان يعيش حياة حقيقية ويشبع حاجاته المعنوية والروحية ، فلا بد ، بناء على هذا ، من تحويله وتغييره . ان النزاع الذي يقوم بين غريغوري واكسينيا وبين المجتمع ، يمكن حله بعيدا عن العلاقات الاجتماعية الموجودة . ولسوف يحل عندما يحصل هذان الانسانان واضرابهما على الحرية ، عندما ينبد القديم ، الذي يشوه ويتر الطبيعة الانسانية ، بكليته ، عندما يتخلص الانسان نفسه من شوائب الماضي ، ويتغلب على الافكار والعادات التي ورثها عن العالم القديم . فعلاقات البطلين الرئيسيين تكشف اذن عند شلؤلوف - وفي هذا بالذات تتجلى اصالة منهج الابداع الجديد والبادئ التي تنتج عنه وتمكن من الحكم على ظواهر الحياة - عن المشكلة الاجتماعية الاساسية في هذا القرن ، وذلك بالتشديد على فكرة عدم تلاؤم العالم القديم مع المتطلبات والحاجات الحقيقية للشخصية الانسانية .

ولكن تحويل المجتمع عملية تدرجية معقدة تتطلب نضالا لا هوادة فيه ، ولا تتم دون ألم . وقد صور شلؤلوف وجهها المأسوي حقيقة ، دون تمويه ، وذلك بوضع أبطاله ، لا في مواجهة نمط تقليدي من الحياة قد بلي وتخطاه الزمن ، بل في مواجهة التاريخ ، الذي هو نفسه في صيرورة .

واذا اردنا التعبير على نحو ما عبر به بيلنسكي ففي امكاننا أن نقول ان المزايا الداخلية للطبيعة الانسانية لتتجلى تجليا تاما في الاوقات الحرجة من التاريخ . فان حدثا عظيما كثورة اكتوبر قد وضع كل التوضيح جميع النزاعات والتعارضات ،

التي لا يمكن التوفيق بينها ، في روسيا البرجوازيين والملاك العقاريين ، وحرك أفضل مجالي الروح الشعبية ، واوصل الوعي الشعبي الى مرحلة كيفية ، اذ ادخل فيه ، بصورة عملية ، افكار الاشتراكية ، افكار المساواة الاجتماعية والحرية .

لم يكن في وسع أحد ، ابان الثورة ، الا يتأثر بالسيورات الثورية التي كانت تغير وجه العالم القديم ، المقاوم بشراسة للتحويلات الجارية . فكل ما كان يحدث كان يمس الجوهر الاعمق في الطبيعة الانسانية . ومعنى ملحمة شولوخوف ، بوصفها عملا قائما على اساس المنهج الجديد للابداع ، يتلخص في دراسة وتوضيح التحويلات الاجتماعية - النفسية للوعي الشعبي ، لا من حيث مظهره الاجتماعي - التاريخي وحسب ، بل وكذلك على صعيد التأثير الذي تمارسه هذه التحويلات على حياة الانسان الخاصة ، لان هذه ، في نظر شولوخوف ، ليست هي الموضوع ، بل الذات ، او المبدأ الفعال في التاريخ ، المبدأ الذي تخلق اعماله التاريخ ، والكائن المؤثر في حركة التاريخ .

من اجل هذا كانت الشخصية الانسانية ، عند شولوخوف ، تعيش وتتطور موحدة بين ما هو فردي وما هو تاريخي ، بين ما هو خاص وما هو عام . ولذلك لا تتعارض ، عنده ، خطتا القصص ، التاريخية - التحليلية والفردية ، بل تتوحدان ، وتنصهران في تيار واحد ، قوي عميق . ومزية فهم الترابط بين الفردي والاجتماعي تجعل من « الدون الهاديء » مؤلفا يعرض بأمانة حركة الثورة ، كما يعرض حياة الناس البسطاء الذين يشتركون في الاحداث التاريخية التي تقرر مصيرهم .

فغريغوري ، كغيره من الملايين ، يمر في المدرسة القاسية للحرب العالمية الاولى ، حرب النهب الامبريالية .

لقد راح غريغوري في البداية ، يخدم بكل اخلاص مصالح الامبراطورية ، كما فعل آباؤه من قبل ، وذلك دون تردد ، ودون تفكير في ما يجري ، على اعتبار أن كل ما يحدث ، في حياته وفي حياة من يحيطون به ، خلال الحرب ، بساء لا مفر منه ، وقانون طبيعي للكائن . لقد ربي على روح الطاعة للواجب ولاولى الامر ، فهو حتى لا يسأل نفسه من أجل من ، ومن أجل أي مصالح هو مضطر ، باستمرار ، الى المجازفة بحياته ، والتعفن في الخنادق والمشاركة في مهاجمات ضد عدو متفوق في العدة . ومن ناحية مستوى الوعي ، لا يختلف غريغوري ، في شيء ، عن ملايين الفلاحين الروس ، الذين اطلقتهم الحكومة القيصرية في وجه مدافع « كروب » وجيوش القيصر (امبراطور ألمانيا) . ان غريغوري ممثل نموذجي لعامة الشعب التي كان عليها ان تخوض تجربة دامية كيما تفهم العبثية الاجرامية للحرب الامبريالية ، وكيما تدرك ان الحرب متعارضة مع مصالح الشعب ، وتخلص من الاوهام ، التي لم تستطع ثورة ١٩٠٥ وسنوات الرجعية الستوليبينية (نسبة الى ستوليبين ، وزير

الداخلية - المترجم الى العربية) التي تلتها ، أن تبدها . من اجل هذا كانت ترددات غريغوري الباطنية ، وحركات نفسه ، وتأملاته المضطربة بين المعارك ، تعبر ، الى حد بعيد ، عن ترددات وتحولات الوعي الشعبي ، الذي يترك خيبة الامل ، التي اورثته اياها سياسة الحكومة القيصرية ويترك رفض القيصرية ، ليعتنق الافكار الثورية .

ان شلوكوف ليصور تنامي الوعي الشعبي ، محتفظا بطريقته الفنية ، دارسا كافة جوانب الظواهر والسيرورات في الحياة ، عن طريق أبطال مفتردين ، بالضبط ، وذلك بالقائه صور الاحداث التاريخية على النفوس الانسانية ، كانما هو يستجمع ، في المصائر الفردية ، وفي انفعالاتها ، المعنى الاجتماعي للحوادث .

غريغوري يشعر ، منذ معركته الاولى ، حيث تغلب على الخوف من الموت وفعل كما يفعل الجنود الآخرون ، بأن الحرب ، التي ياركتها الاخلاق الرسمية والكنيسة ، شيء مؤلم ولا انساني . وتنهار أوهام البطولة الرسمية والوطنية الفائقة ، التي بثها الضباط والكنيسة في النفوس ، أمام غريغوري وامثاله ، لانهم يدركون ، آخر الامر ، بكل وضوح زيف الايديولوجية الرسمية ، التي تمجد الحرب وتدعو الشعب الى تحمل نصيبه من الآلام والمصائب ، بكل صبر .

ولم تكن تخفى على غريغوري الآلام البشرية والقسوة والوان الظلم المفروضة باسم الحرب . لقد وضحت له الحقيقة المرة : وهي أن الحرب الامبريالية تحمل معها القسوة الانسانية ، وتخلط مفاهيم الخير والشر ، والعدالة والظلم ، ويصاحبها الكذب الحقيق الذي يصطنعه المتربعون على سدة الحكم ، فهو يشعر بجو السقوط والتفكك الذي يرافق احتضار الامبراطورية الروسية ، ويحس بتصادم الغضب الشعبي ، ويفدّي ، هو نفسه ، النقمة ، التي ولدت على الجبهة نحو ذلك العالم الذي يفرض على الناس آلاما لا نظير لها ولا نفع من ورائها ، ويعاكس متطلبات الشخصية الانسانية ، ولا يريد أن يأخذ حاجات الانسان الحقيقية بعين الاعتبار .

ولكن لم يكن في وسع غريغوري أن يحدد ، بالوضوح اللازم ، من هو السبب في كل هذه المصائب التي تنزل بالشعب ، أي به وبمن حوله . وكما يحدث في المؤلفات الاخرى الموضوعة على اساس المنهج الجديد والعاكسة للحقيقة التاريخية ، يصادف غريغوري اناسا آخرين لهم مستوى من الوعي أعلى من مستواه ، ومن هؤلاء - من غارانجا مثلا - يتعلم غريغوري كيف يجد المعايير الاولى التي تمكنه من الحكم على ما يجري . فالكلمات الحماسية الزاخرة بالغضب التي يتفوه بها « غارانجا » بخصوص الحرب والمسؤولين عن آلام الشعب تصفع غريغوري بالحقيقة الدامية ، وتغير ، تغييرا جذريا ، كيانه ومفهومه للعالم ملقنة اياه كيفية استيعاب المعنى الاجتماعي ، الطبقي ، للاحداث التي يشارك فيها . هنا يخطو غريغوري خطوة اولى نحو الحرية

الداخلية ، بنية التخلص من عبء المفاهيم والافكار التي لقنه اياها العالم القائم على الملكية . ولكن ذلك لم يكن كافيا لجعل من غريغوري مناضلا ينافح من أجل الشعب . فلقد تحلل من اوهام عديدة ، ولكنه لم يتخلص من كل ما لديه من الاوهام ، لان قوة عادات الحياة ، وسيطرة التقاليد هما من العنفوان بحيث لم يكن في مقدوره ان يتحرر منها دفعة واحدة . فنفسه لا تفتأ تلهج بذكر استثمارته الخاصة ، بذكر ارضه . وهذه الفكرة تجسد نمو غريغوري الايديولوجي ، وتحصره في حدود المصلحة الشخصية ، وتحول بينه وبين فهم المصلحة العامة ، التي برزت في نهاية معركة طاحنة ضد قوى المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة . ولم يكن غريغوري يعرف ، وقد فصل نفسه عن الماضي ، ماذا يخبئ له المستقبل ، كما لم يكن مقتنعا بان هذا المستقبل سيحمل له خيرا .

وتظهر الطبيعة التأليفية لمنهج الابداع الجديد في كون الفنانين ، السائرين على مبادئه ، يتناولون ويصورون التاريخ الحي كميدان حرب تتجابه فيه القوى القوى الاجتماعية بحركة مستمرة ، يستطيع الفنان بلوغ طبيعتها ، كما يستطيع معرفة النتيجة النهائية للمجابهة بين هذه القوى ، لا في شكلهما الحسيين ، بل في المنظور الاجتماعي . ان الفنان الواقعي ، اذ يبرز ، طبقا للسير الموضوعي للتطور التاريخي ، الاتجاه الاساسي ، الذي يحدد وجهة هذا التطور ، ولا يعزله عن الجوانب والاتجاهات الاخرى للتقدم الاجتماعي ، بل يبين تفاعلات ومعارضات القوى الاجتماعية المعاكسة لاتجاه التطور الاجتماعي الاساسي ، الذي يحرك التقدم الاجتماعي . من أجل هذا كانت الصورة التي يقدمها عن الحياة خالية من أحادية الجانب . فالكائن ، في نظره ، لا يتبدى كلوحة ذات لون واحد ، وردي أو أسود ، بل كصورة زاخرة باستلاحة التناقضات الحقيقية للواقع . لذلك بين شولد خوف ، بمطابقة كلية لحقيقة الحياة ، ان سيطرة الماضي قد شوهت نفس غريغوري ، وحالت بينه وبين التخلص من الروابط التي تقيده بالعالم القديم الذي هو في طريق الزوال ، كما شوهت حياة اكسينيا ، التي خضعت للظروف ، فاستسلمت للاحداث ، التي خنقت حبها لغريغوري ، ذلك الحب القوي ، الذي كان يملأ كيائها ، فيما مضى ، ويمكن هذه المرأة ، المحرومة من الثقافة والحقوق ، من الوقوف في وجه سلطة زوجها ، وسيطرة العادات ، ونمط الحياة .

الا ان الماضي انما يجمد العالم الداخلي للشخصية الانسانية لا اكثر . ولكنه ليس سلبيا على الاطلاق ، بالنسبة الى التفسيرات التاريخية . ففي البرهة التاريخية ، الحاسمة فيما يختص بمصير الشعب ، في البرهة التي ينبغي فيها تحديد مستقبل حياته ، والتي توصلت فيها الجماهير ، بقيادة طليعة الطبقة العاملة ، أي حزب البلاشفة ، الى الخلق التاريخي الواعي ، بتحطيم جهاز الدولة بفضل العمل

الثوري ، وبإعادة النظر في المبادئ الايديولوجية الاساسية للمجتمع المؤسس على الملكية الخاصة ، ورفضها ، حمل السلاح أبناء هذا المجتمع ، كما حمله معهم أولئك الذين كانوا يفهمون ماذا تعني الثورة الاشتراكية بالنسبة الى مصائرهم ، وكذلك الذين كان من شأن الثورة ان تحررهم من امكانية الاحتفاظ بامتيازاتهم الماضية ، والعيش على حساب الجماهير الشعبية، حمل كل هؤلاء السلاح بغية سحق المستقبل والاستمرار في السيطرة على الشعب، الذي أوصلوه الى الهاوية. ويصور شولوخوف قوى الثورة المضادة تصويرا واسعا : كالضباط البيض ، الذين حولتهم الحياة ، في الخنادق وعلى جبهات الحرب العالمية ، الى ضواري ، والذين هم مشوهون معنويا ، فارغون داخليا ، يرون في الشعب عددا أخطر وأبغض بكثير من الامبرياليين الالمان ، لانه ثار على الامتيازات التي تتمتع بها الطبقات المسيطرة منذ قرون ، وأراد أن يحل حق الجماهير محل الحق الذي كان في يد نفر قليل . فبتنوع واقعي بحث ، وصف الاستقلاليون القوزاق وزعمائهم، والذين يوحون اليهم ، وكذلك القادة القوزاق الذين خاضوا معركة مستميتة ضد السلطة الثورية الجديدة ، ضد الجماهير القوزاقية ، التي بدأت تفهم ان السلطة السوفياتية وحدها ، والآفاق التي فتحتها أمام الشعب هي القادرة على ايصاله الى الحرية الحقيقية، وانتشاله من فوضى الحرب الامبريالية ثم من الحرب الاهلية . لقد كان تصوير القوى المعادية للشعب شيئا ضروريا ، في نظر شولوخوف ، للمحتمة ، وذلك كيما يبين بوضوح أن الافكار ، التي كانت الثورة الروسية المضادة تسير على هديها ، مآلها الفشل ، وأنها بليت وانتهت ولم يعد أمامها أي أمل في البقاء ، وكذلك لان من المستحيل موضوعيا ، عكس تطور العالم الداخلي للشخصية أو الصراع الذي يهز نفس الانسان ، أو تردداته وتطوره ، بروح تاريخية حقيقية ، بدون تحديد وتمييز البيئة الاجتماعية .

ان الطابع التاريخي ، لتصوير الخلفية الاجتماعية التي تدور عليها التطورات التي تسم حياة الإبطال في المؤلفات الداخلة ضمن نطاق الواقعية الاشتراكية ، هو النتيجة المباشرة لخصائص مفهوم العالم الخاص بمنهج الإبداع الجديد ، الذي يمكن من تحليل أعمال الشخصيات اجتماعيا ، وذلك بربطه سلوك ونفسية البطل بالعوامل التاريخية الموضوعية التي تؤثر ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، في العالم الداخلي لهذا البطل .

لقد انتزع غريغوري نفسه من المفاهيم السابقة التي زرعها فيه المجتمع القديم، وهو يكره الفئات الحاكمة التي أوقعت الشعب في مذبحة عبثية ، والتي تمنعه من اختيار طريق مستقبلي بنفسه . وعندما أصبح قائدا هاما من قواد الثورة المضادة صار يشعر نحو نفسه بالكره الواعي لمثلي هذه الفئات ، أي الضباط المحترفين . انه متعطش للسلام ، متعطش لحياة هادئة نشطة ، ولكن فكرة سلطة الشعب ، الذي

قامت الثورة من أجله ، وهي فكرة العصر الوحيدة التي تعبر عن حكمته وتستقطب جميع الاتجاهات الموضوعية البناء لهذا العصر ؛ ظلت غريبة عنه ، والذي يفهمه غريغوري جيداً ، والقوزاق الآخرون الذين حملوا السلاح لمحاربة السلطة السوفياتية هو أن هذه الفكرة لن تفادر شيئاً من نمط الحياة الذي يبدو لغريغوري واضرابه أنه هو الشكل الوحيد الممكن ، والطبيعي للحياة . ويقاثل غريغوري من أجل هذا الشكل ، وترتبط كل حياته ، أبان الثورة ، بالدفاع عن هذا الوهم التاريخي ، والادراك المأسوي لتفاهة مثل تلك المعركة التي من نتيجتها هزيمة غريغوري الداخلية والتي يفهم أبعادها تمام الفهم ، هو الذي يدفع ثمننا باهظاً لأخطائه : إذ يخسر عائلته وأكسينيا ، ويكفر نهائياً بالعالم القديم ، وسلطته وجدمه ووعوده . وتسير حياة غريغوري ، ابن القوزاق البسطاء ، بعد وقوفه ضد الحكم السوفياتي ، ضد الشعب وضد القوى الخالقة للتاريخ ، تحت شارة إعادة تقويم الأفكار والآمال التي كانت تبدو له ، في الماضي صحيحة لا يمكن دحضها ، والتي أصبح عقله ، أو قلبه المجمد ، الزاخر بمرارة سنه المضطربة ، يفهم قيمتها الحقيقية أخيراً .

وإذا كان انجلز قد وصف ، بحق ، اكتشافات الفنانين الواقعيين الجمالية - الأيديولوجية الكبيرة ، بأنها انتصارات للواقعية ، فإن شخصية غريغوري ، باتساعها وتعدد معانيها وحقيقتها النفسية غير العادية ، يمكن أن توصف بأنها انتصار للواقعية الاشتراكية ، لأن مصير غريغوري وحياته المأسوية يعريان ، بقوة عجيبة ، أزمة ضمير المالك وفراغه ، وتكشفان عن أدائه التاريخية وعن المصاعب الحقيقية التي يتعين تخطيها على الشخصية المتحررة من ربقة المفاهيم التي بثها فيها العالم القائم على الملكية . ولكي يحدث هذا في ضمير غريغوري كان من الضروري أن تتطابق رغبته ، التي لم تكن قد تبلورت كلها بعد ، مع حركة التاريخ ، التي لم تكن شغافة بصورة كلية أمام نظره ، ولكن كان من الممكن فهم الشيء الجوهرى فيها ، مع ذلك . وقد جعل تطابق ، أو اجتماع هذين العاملين - الذاتي والخارجي ، أي الموضوعي - غريغوري يحزم أمره ويقطع صلته بالماضي ، الذي سيطر على روحه زمناً طويلاً . ويخرج غريغوري من الحرب الأهلية ، التي احترق فيها كل ما كان يحمله على الخطأ ، معيدا تقويم ماضيه ، ورغم أنه ترك وراءه الشيء الكثير ، فهو ما زال يأمل في أن يبدأ حياة جديدة ، ولعله يكفر عن الذنب الهائل الذي اقترفه في حق الشعب . أن طريقاً طويلة شاقة تمتد أمامه ، وينتظره صراع معقد مع ذاته ، لأن الحياة الجديدة ، التي يبدأها ، تقوم على أساس مبادئ غير التي عاش معها حتى ذلك الحين . أنه يجحد كل ما جعل منه جاحداً في الماضي ، ولو أنه ظل جاحداً ، كما في السابق ، لما اجتذب إليه هذا العطف .

لقد بدأ غريغوري يفهم كغيره من ممثلي الجماهير الشعبية الضائعة ، أن

الحقيقة هي في جانب اولئك الذين حاربهم طويلا ودون فائدة . وبناء على هذا يقنع نفسه - وهذه الظاهرة تعرضها الرواية باستلاحة بالغة - بان سادة روسيا السابقين ابناء الطبقات الحاكمة ، لم يستطيعوا ان يتقدموا ، في الظروف التاريخية الجديدة ، الا بفكرة محافظة ، الغرض منها هو الابقاء على نظام غير منصف وفي حالة احتضار . لقد ادخلت القوى الثورية الجديدة فكرة تحويل الحياة ، وتحويل حركتها التي مرت عليها قرون عديدة . ونور هذه الحقيقة الجديدة ، بوصفه نور المستقبل ، يضيء الخلفية المأسوية للرواية ، ومصائر الابطال ، ويدخل على الواقع معايير جديدة رفيعة من اجل الحكم على معنى الاحداث التاريخية ، وعلى الاعمال الانسانية التي تهيم هذه الاحداث . ويحمل نور هذه الحقيقة الى الجماهير اناس يمتلكون وعيا اجتماعيا عاليا ، أمثال الشبيوعي ستوكمان ، وبودتلكون ، وكوشيفوي ، وغيرهم ممن يدفعون حياتهم ، في الغالب ، تمنا للثورة . وهؤلاء يصورهم شولوخوف دون اي أمثلة ، يصورهم كما هم ، بما فيهم من محاسن ومن مساوئ ، ولكن افكارهم واعمالهم مكرسة للدفاع ، الزاخر بالتفاني والفعالية عن الجديد .

ان وجوههم ، التي تدخل في لوحة الحياة ، المعممة في الرواية ، المنظور الضروري ، عاكسة ، بوجودها ذاته في القصص ، الاتجاه الاساسي لحركة التاريخ ، وتمكن من تحديد الابعاد الواقعية لمأساة غريغوري الشخصية ، وتحديد درجة وعمق تصرفاته العادية ، وتبين المستويات الروحية التي عليه ان يرتقي اليها . وهي تبين كذلك ان حل النزاعات الاجتماعية ، التي تبدو لعيني غريغوري غير قابلة للحل وتبدو له ابدية ، ممكن ، وان الوسيلة الوحيدة للتوصل اليه هي اعادة بناء كل النظام الاجتماعي ، الذي يولد الحروب ، واللامساواة المادية ، واستعباد الانسان للانسان ، وجميع أشكال الاضطهاد والظلم الاجتماعي . هذه الوجوه تدخل في الرواية اخلاقا جديدة ، اشتراكية ، ومبادئ جديدة ، لتنظيم العلاقات بين الناس ، يعليها حب الشعب الكادح وهاجس الدفاع عن مصالحه .

لقد حاول بانتييلي بروكوفيتش طويلا ان يقف في وجه مسيرة الزمن ، محافظا على عائلته واستثماره بنفوذ الهدام ، وقد مات ابنه « بيوتر » من اجل الإبقاء على ما هو كائن ، وغريغوري يتردد في الاختيار بين المعسكريين الاجتماعيين المصارعين . ولم تستطع الاسرة العريقة ، القائمة اساسا على المصلحة المادية ، ان تقاوم تغيرات القرن ، اذ تغفلت فيها أخلاق جديدة ، تغلبت على سلطان الاوهام ، وهي الحب الحر بين شخصين حزين ، هما دونياشا وميخائيل كوشيفوي .

وما لبثت الاخلاق الاجتماعية الجديدة ان عرّت لا انسانية أعداء الشعب الكثر ، أمثال كاليدين وكراسنوفومين وغيرهم ممن يقفون في وجهه ، وعكست الانجاهات البناءة للجماهير المتعطشة الى الاقبال على العمل وخدمة الانسان والمجتمع

وهكذا أصبحت الاخلاق الاجتماعية الجديدة ، التي جاءت بها الثورة الاشتراكية ، بأفكارها وآمالها ومثلها العليا ، هي نقطة الانطلاق في أساس النقد المنطوي في منهج الابداع الجديد .

ان النقد ، في الواقعية الاشتراكية التي تدرس وتصور التناقضات الواقعية في المجتمع وفي عالم الانسان الداخلي ، انطلاقا من مواقع التاريخية الواعية ، مرتبط ، ارتباطا لا ينفصم ، بتأكيد مثل أعلى اجتماعي موضوعي حملته الثورة الاشتراكية ، وحملته مهام بناء العلاقات الاجتماعية الاشتراكية والشيوعية . فالواقعية الاشتراكية تخضع ، الى نقد صارم مدعوم بالبراهين ، العلاقات الاجتماعية للملكية ، والوجدان الذي تخلفه ، وكل ما يعارض حركة انتقال العالم الاشتراكي الحرة الى الشيوعية . والواقعية الاشتراكية فن منحاز ، لانها ترفض ، بصورة مباشرة وصريحة ، كلا من الرأسمالية وظواهر حياة البشرية الاجتماعية والروحية الناتجة عن الرأسمالية . ففن الواقعية الاشتراكية يدافع ويعبر ، بكل صراحة عن أفكار الشيوعية ، ويكافح ، بالتالي . كافة مظاهر الايديولوجية البرجوازية في المجتمع الاشتراكي ، الذي انتزع حقه في الحياة بصراع طبقي عنيف ، تغلب ، في نهايته ، على مقاومة الطبقات الاستغلالية . ويحكم ادب الواقعية الاشتراكية على الواقع على ضوء مهام بناء الشيوعية ، فهو ينقد اذن القوى والظواهر التي تعيق سيورة البناء الاشتراكي ، وتعزيز النظام الاشتراكي وتحسينه .

وقد عرض وجه غريغوري من وجهة نظر نقدية ، اذ ان الفنان يدرك ، تمام الادراك ، الاسباب الموضوعية التي حدث بطله الى الاصطدام بالقوى الايجابية البانية للتاريخ ، وهو يعطف الى حد بعيد على بطله لسوء مصيره . والطابع المأسوي « للدون الهاديء » ناشئ من واقع ان الكاتب كان يفهم ان اتجاهات الشخصية الداخلية وامكانياتها وحاجاتها الموضوعية كانت متعارضة مع نظام بال يعيق نمو الشخصية المعنوي والروحي ، وكذلك افتناءها ، ويستطيع ان يبقى هذه الشخصية حبيسة او هامها وعاداتها وتقاليدها ومفاهيمها ، ولا يرد فن الواقعية الاشتراكية العنصر المأسوي فقط الى الصيغة التي اوضحتها رواية « مأساة متفائلة » ، لفيشنفسكي ، والتي يضحي فيها الابطال بأنفسهم ، عن طيبة خاطر ، من أجل الصالح العام والمصالح الاجتماعية العليا والفوضوخية . فالمأسوي في « الدون الهاديء » ، وخاصة في مصر غريغوري ميلبخوف ، له نفس الجذور التي يشتمل عليها مصر اندرني ستارتسون ، في رواية « اللص » لليونوف .

هذا الطابع المأسوي يبرز من النزاع بين سلطان الماضي والضمير الانساني الذي لم يتغلب عليه والذي قطع صلته به ، وينطوي على الظلم وتخطي الماضي ، على مثل أعلى اجتماعي وشخصي مختلف كيفيا ، يتغلب حتما في كيان البشر وكان الفرد ،

هذا النزاع المأسوي ينبت من التناقضات الموضوعية في الواقع الاجتماعي ، الحي ، الذي هو في صيرورة تاريخية دائمة ، والذي سوف يختفي ويستنفد تدريجيا كلما غير المجتمع نفسه بناءه ، حالاً بذلك ومتخطيا التناقضات الاجتماعية التي أدت الى مثل هذه النزاعات . من أجل هذا كانت التاريخية ، بمعنى فهم الطابع المأسوي المؤثر للعلاقات بين الشخصية والمجتمع ، تميز كل التمييز ، الواقعية الاشتراكية . وهذه الواقعية لا تجعل من المأسوي شيئا مطلقا ، ولا تضفي عليه طابعا ميتافيزيقيا ، ادراكا منها ان الفواجع الانسانية تتولد عن التناقضات الاجتماعية المادية لحياة الانسان في مجتمع ، وانه كلما تغير المجتمع واعاد بناء نفسه على اساس مبادئ معقولة عادلة ، كلما تقلص مجال المأسوي ، لان الاشتراكية والشوعية قادرتان على استئصال اسبابه الاصلية . ولكن ، من أجل تحقيق ذلك ، ينبغي ان يكون الانسان ، بالفعل ، قوة خالقة ، نشيطة ، واعية للتاريخ .

اما الايديولوجية البرجوازية فتتنظر الى المأسوي على أنه خاصة ، أو ميزة باطنة للحياة ، كما تنظر الى الخوف سواء بسواء . وهنا تكمن الفكرة الاساسية للاتجاه التشاؤمي في الضمير البرجوازي ، ذلك الاتجاه الذي عبر عنه ، بطرق تختلف بعض الاختلاف ، عدد كبير من الايديولوجيين البرجوازيين أمثال شوبنهاور وكيركفارد وهارتمان ، وعبر عنه المتشائمون المحدثون ، الذين يرون ، من خلال عكسهم اللازمة الاجتماعية في المجتمع البرجوازي ، ان المأسوي شكل عام لعلاقات الانسان بالحياة ، فكلية وجود الانسان في مجتمع هي ، في نظر الوجوديين مثلا ، وجود للموت .

لا احد ينكر بالطبع كون الموت ذا طابع مأسوي ، ولكن هذا لا يعني ان الانسان يحقق اكبر امكانياته في الموت ، او انه يوجد من أجل الموت ، لا من أجل الحياة ، من أجل العمل الذي يحقق وجوده ، عندما يكون قد جعل حياته ، التي تحددها بدايته ونهاية طبيعتان ، غنية ، فرحة ، تحمل اليه الرضا والسعادة . ان الوجودية ، بمعالجتها المأسوي معالجة ميتافيزيقية ، تجرده من طابعه المادي ، من سببها الاجتماعية ، وبذلك تنفي كل امكانية لغاء المأسوي في الحياة . وعلى هذا الاساس لا يبقى امام الانسان سوى اختيار واحد ، أو امكانية واحدة : وهي ان يتحمل عبء الوجود برباطة جأش على اعتبار ان الانسان عاجز عن تغيير اي شيء ، وذلك ، كما يقول البير كامو في « اسطورة سيزيف » ، لان ادراك عبثية الوجود ، واستحالة التوفيق بين عبثية العالم ورغبة الانسان اليائسة في الوصول الى النور ، يحمله على الاعتراف باستحالة التغلب على الواقع ، وضرورة التصرف على طريقة « سيزيف » أي العمل في ظروف تجرد الاعمال الانسانية من أي معنى .

هذه الفكرة متعارضة تماما مع الفكرة الانسية للاشتراكية ، ومع مفهوم الانسان الذي يؤلف قلب فن الواقعية الاشتراكية ، التي تعكس السيرة الموضوعية لارتفاع

الفرد ، أو الشخصية - وكذلك لارتفاع المجموع - الى مستوى الفعل الواعي الذي يملأ حياتها بمحتوى ومعنى رفيعين يبدلان حياتها الخاصة ويبدلانا ، هي بالذات . وقد صورت الواقعية الاشتراكية ، بصدق كبير ، هذا التدرج الجديد ، تاريخيا ، الذي يدخل في جميع مجالات المجتمع الاشتراكي .

وقد كانت اول النتائج الجوهرية لانتصار النظام الاشتراكي هي تسريع كل التنمية الاجتماعية في البلاد ، وايجاد الظروف الموضوعية التي تمكن من الغاء الفوارق الطبقية ، التي ورث المجتمع الاشتراكي شيئا منها من المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة ، ووجود اتجاه يخوض مختلف الجماعات والشرائح الاجتماعية في مجتمع واحد ليس فيه طبقات ، ولا يعرف الصراع الطبقي ولا التناقضات الطبقية . وقد كان البناء العملي للاشتراكية والغاء الفوارق الطبقية في المجتمع ، يسيران جنبا الى جنب مع تصنيع البلاد واعادة البناء الضخم ، وتغيير الاقتصاد برمته . ولم تؤد اعادة البناء هذه فقط الى وجود وتفوق صناعة حديثة في بلاد هي أساسا بلاد زراعية فيما مضى ، والى تدعيم الاواصر بين الطبقة العاملة ، وهي الطبقة الاكثر تقدما والافضل تنظيما ، وطبقة الفلاحين ، بل وكذلك الى انتقال الاستثمارات الفردية الى الاقتصاد الجماعي ، وهو نصر مؤزر للنظام الجديد سجل نشوء اقتصاد اشتراكي واحد ، وتصفية آخر طبقة استغلالية في الريف ، أي الكولاك ، تصفية تامة .

وقد صحبت ، تصنيع البلاد ، ثورة ثقافية ، فراحت الجماهير الشعبية تتعلم القراءة والكتابة ، وفتحت امامها الطريق نحو العلم . وكان هذا شرطا أساسيا من شروط بناء الاشتراكية واحرازها النصر الكامل . وأفضى تكوين مجتمع خال من الطبقة ، وهو عملية تدرجية لم تتم ، بالطبع ، دون ألم ، لأنها كانت تكيف المفاهيم والعادات والعلاقات التي يرجع تاريخها الى التقريب بين المصلحة الفردية ، الخاصة ، والمصلحة العامة . وقد أحدث هذا التدرج تأثيرا بالغ العمق في النفسية الاجتماعية للجماهير وللشخصية جميعا .

وقد كتب لينين في المقال الذي يحمل عنوان : « كيف تنظم المباراة (أو المنافسة) » يقول : « أن العمال والفلاحين ما زالوا « خجولين » . فهم لم يتعودوا بعد على فكرة أنهم هم ، اليوم ، الطبقة المسيطرة ، أنهم ما زالوا غير واثقين من أنفسهم كما ينبغي . فلم يكن في وسع الثورة أن توجد هذه الصفات ، دفعة واحدة ، لدى ملايين عديدة من الناس الذين كان الجوع والبؤس قد أجبراهم ، طوال حياتهم ، على العمل تحت الهداوة . ولكن قوة ثورة أكتوبر ١٩١٧ وحيويتها ومناعتها متعلقة ، بالضبط ، بواقع انها توقظ هذه الصفات ، وتقلب كافة الحواجز القديمة ، وتفصم

العلاقات البالية ، وتدفع الشغيلة في الطريق التي ينون فيها الحياة الجديدة بأنفسهم (١) » .

وقد بدأت الجماهير الكادحة ، بعد ان تعودت ، خلال البناء العملي للاشتراكية قد تناولته الاشتراكية ، فأصبح توضيح مختلف مظاهر هذه السيرة واستيعابها هما احدى المهام الرئيسية للفن الجديد ، الذي يدرس ويصور حركة أبسط الناس نحو مستوى أرفع من الفكر الاجتماعي والوطني .

ودفعت التغيرات المستجدة بيوتر سواستين وإيفان جوركين ، وهو صانع نعوش سابق ، الى مغادرة الريف وترك هذه الحياة الضيقة ذات الحاجات الروحية المضحكة ، وسارا في البرد والليل نحو المجهول ، نحو « ورشة » كبيرة للانفال بدأت في منطقة قاحلة تجوبها الرياح العاصفة القادمة من آسيا . انهما يشعران بالخوف من التغيرات ذات الاتجاه الواحد ، وقد حملا معهما ذكريات حياتهما الى مشنسك ، وهي حياة لم تكن تبدو لهما كاملة على الاطلاق ، ولكنها مفهومة على أي حال . لقد تعودا على هذه الحياة ، وتعودا على العلاقات مع العالم والناس هناك ، وهي علاقات بسيطة ، قاسية ، نفعية ، تسيطر عليها حركة البيع والشراء . والمثل الأعلى فيها هو جمع المال ، والحلم الأكبر هو ان يكون للمرء عمله المدر ، ومنزله الخاص كجزيرة وسط امواه كل ما تبقى من العالم .

يقبل إيفان وبيوتر من هذه المقاطعة الروسية الجرداء ، المليئة بالترهات والاهام ، المحدودة بمصالحها الضيقة ، والتي يضني ابناءها الخوف من الفد ، وتخيلهم الفودكا وأصوات النواقيس ، والتي يعيش فيها الناس كالبهائم ، وفيها تسري الشائعة حاملة أعجب الأنباء عما يدور في العالم ، وفيها تستقبل الاسواق الصاخبة موارد الريف الهزيلة ، ويعيش أصحاب الدكاكين والكولاك كالسمكة في المياه ، وقد تعودوا على السلطة المحلية ، ويفكرون في خداع الحكم السوفياتي .

ولكن سواوسكين وجوركين ليست لديهما نفس الذكريات عن الماضي . فاذا كان هذا الماضي ، بالنسبة الى بيوتر ، يشتمل على ذكريات عن السوق بروانحها النفاذة ، كشذا التفاح الناضج ، وردح المساومة السائدة فيها ، فان إيفان يذكر ميون الاطفال الجائعين المتقدة ، وخضوع زوجته وطاعتها . في الحياة الجديدة يصبح بيوتر ، الذي لم ينس عادات التجارة ، مغلوبا على أمره ، بينما يلج إيفان ، الذي تحرر من تسلط المذلة الطويلة ومن فكرة كونه كائنا من الدرجة الثانية ، الحياة الجديدة ، على نفس مستوى الشغيلة الآخرين ، كمشيد له نصيبه الكامل من المنافع . لقد صور « ماليشكين » ، في « الريفيون » ، بشكل رائع عملية التدرج المعقدة لاختناء الانسان الاخلاقي بفضل الاشتراكية ، كما صور نضال الافكار الجديدة ،

(١) ف. لينين - المؤلفات ، باريس - موسكو ، ج ٢٦ ، ص ٢٩٠ .

والخبرة الجديدة التي اكتسبها الناس خلال البناء العملي للمجتمع الاشتراكي ، فحلت محل تجربتهم الماضية في الحياة ، التي كانت تفصلهم عن حركة التاريخ الكبرى . وقد وجد وعيهم نفسه متخلصا من تصوراته القديمة عن علاقاتهم مع الناس والمجتمع ، ووجد انه قد تأصل فيه مفهوم للاشكال الجديدة من العلاقات مع العالم الذي يعيشون فيه ويؤثرون ، لقد فتحت امامهم الاشتراكية طريق الوصول الى مستوى أعلى من رغد العيش المادي ، ووسعت الى جانب ذلك ايضا افقهم الروحي ، وايقظت عقولهم ، ومنحتهم الشعور بحقوقهم ، وبواجبهم نحو المجتمع . ولم تكن الورشة العملاقة ، بالنسبة الى جوركين ، المكان الذي يكسب فيه عيشه وحسب ، بل كانت تحقق له شيئا آخر ، الى جانب الفوائد المادية : فهو يفهم المغزى القومي ، أو اذا شئت ، التاريخي للورشة . فالسدد الذي يرتفع أعلى فأعلى فوق الارض « المارنية » (الصلصالية الجيرية) يجسد ، في نظره ، قوة الحياة الجديدة ، التي تقف حاجزا في وجه الماضي ، ولما كان هو يكره هذا الماضي ، فهو سعيد اذ يرى ان عمله يسهم في بناء هذه الكتلة القائمة هناك ، حيث يلتقي تيار الماضي بتيار المستقبل .

ان الوعي ، الذي لديه بأن عمله جزء من العمل الجماعي ، وأن له قيمة عامة ، يغير نفسيته (اي جوركين) ، ويمنحه شعورا عجيبا بالمسؤولية التي يتحملها نحو القضية الجماعية ، التي تدعى بناء الاشتراكية ، هذا التدرج في تقويم العمل الشخصي بحسبانه « مركبة » لا تنفصل عن العمل الجماعي ، يرفع كذلك الشغيلة الاخرين في الورشة : مثل تيشطا ، الذي تخلى عن فروية الكاهن التي اشتراها من احدى اسواق البراغيث (اسواق تباع فيها الملابس القديمة الرخيصة - المترجم الى العربية) ، واصبح سائقا ، و « بوليا » ، الذي تخلى عن الاستعباد الانثوي واختار حياة مستقلة ، والعمال الموسمين ، الذين حلقوا لحاهم الطويلة ليصبحوا عمالا . . . وقد فتح لهم موقفهم الجديد من عملهم نفسه طريقا واسعة نحو المستقبل .

وتعتمد تاريخية الفكر ، الذي يتميز به فنانو الواقعية الاشتراكية ، كذلك على فهم آفاق التطور الاجتماعي الذي يحدد التطور التاريخي . من أجل هذا كان المنظور التاريخي يؤلف ، في الواقعية الاشتراكية ، أحد أهم المعايير للحكم على الاحداث ونزاعات الحياة ، التي تميز هذه المرحلة أو تلك من مراحل تطور المجتمع ، والعلاقات بين الناس ، وبالتالي بين ابطال المؤلفات ، فيتيح بذلك تحليل الوجه الداخلي ، بصدق ، وكذلك امكانيات وخصائص الشخصيات ، ومطابقتها لحقيقة الواقع .

ولقد صور الكاتب ابغان جوركين ، كغيره من شخصيات الرواية ، في منظور تاريخي ، لان ما أدركه جوركين لا يؤلف كشفا نهائيا ، بل نقطة بداية ، ليس الا ، للحركة التطورية لشخصية ما في ظل الاشتراكية . ان جوركين ، كانسان ، لم تعد به

حاجة للكثير ، على الاطلاق ، فهو راض بقليله في الآونة الحاضرة ، لانه قد صنع الكثير على أي حال ، بتخلّصه من السيطرة التي كان الريف يرهقه بها . ان متطلباته وحاجاته ما زالت محدودة ، ولكنه انتهى من تخطي المرحلة الضرورية . التي كان على الجماهير ان تجتازها ، في صعودها نحو المعرفة والثافة والحياة اللائقة بالانسان . وقد اوضحت الدراسة المستفيضة للتغيرات العميقة في النفسية الانسانية ، والمفهوم الجديد للامكانيات الانسانية ، وتصوير التغيرات الموضوعية ، التي ادخلها بناء الاشتراكية على حياة المجتمع ، قوة منهج الابداع الجديد ، الذي مكن الواقعية الاشتراكية من تحليل علاقات الشخصية بالواقع الاشتراكي ، الذي هو في حالة تكون واكتشاف نزاعات جديدة فيه يضمها التاريخ الحي امام الانسان ، مولدا بذلك سلوكا اجتماعيا جديدا خاصا للانسان له طابع جديد .

وقد غيرت الاشتراكية كذلك المحرضات ، التي هي في اساس النشاط الانساني بوضعها مهام جديدة امام الانسان والمجتمع ، مخفضة بذلك الوزن النوعي للحواضر التي تحبس الشخصية ضمن اطار المصلحة الخاصة ، فاتحة عالم الانسان الداخلي على التأثير المعقد للمصالح الاجتماعية ، والدوافع التي كانت الاشتراكية ، التي انشأها العمل والتأثير الشعبي ، تدرسها .

فقد بدأ ايفان جوركين يفهم ان على الشخصية ان تأخذ بعين الاعتبار الحاجات الاجتماعية ، ومتطلبات المجتمع المعنوية ، وتقارن النشاط الاجتماعي بمتطلباتها . فبين نشاطه السابق المركز حول استثمارته الخاصة وبين عمله الحالي في ورشة البناء قد مرت مرحلة تاريخية كاملها ، قطعها الشعب السوفياتي في فترة قصيرة جدا من الزمن ، فأوجد صناعة ضخمة ، وزراعة مشيعة ، وفئة جديدة من اهل الفكر ، وثقافة جديدة ، اشتراكية ، ذات روح امنية ، تعتمد على التقاليد الحية لثقافات بلد متعدد القوميات .

وصورت الواقعية الاشتراكية كيف ان الانسان ، خلال العمل ، قد بدأ يقود خطاه طبقا لحوافر ذات قيمة اجتماعية . فقد بين « كاتاييف » ، وهو يصف ، في روايته « الزمن الى الامام » ، يوم عمل في ورشة بناء كبيرة ، مكثفا العمل الى الحد الأقصى ، ماثلا اياه بتفاصيل وجودية منمذجة ، بين ان الخلق يصبح ، بالنسبة الى اولئك الذين يسهمون في البناء — وهم اكثر الناس تقدما في المجتمع — هو المحتوى الجوهرى للحياة . وتمنحهم مصالحه ومتطلباته الثقة بالمستقبل ، وبالخبرة المتراكمة قبلهم ، وهذا ما كان يعكس الروح الثورية في ذلك العهد . فالعمال والمهندسون والمراقبون يبحثون باستمرار حل مشكلات تتعلق بالتنظيم والاخلاق ، وتعرض لهم في كل لحظة . وتفرقهم الحياة في الصراع الذي توجده عادات العمل والآراء حول العالم ، والعلاقات بين الناس والواجب التي تختفي تدريجيا امام الواقع الجديد ، او

بتعبير آخر ، التقاليد القديمة ، التي لم تعد تستجيب لا الى وتائر العصر ولا الى أبعاده ، أمام التقاليد التي ولدتها التجربة الفريدة لبناء الاشتراكية ، ويقوم الرجال الطليعيون في الورشة ببحث خلاق ، وتصوير عملهم كتدرج خلاق - وهو ما كان يؤلف البرهة التجديدية والقوية للرواية ، من حيث انه يعكس التغيرات التي دخلت على وعي الجماهير ونفسياتها الاجتماعية - كان يستجيب الى المبادئ الاساسية للواقعية الاشتراكية التي لا تنظر اطلاقا الى الانسان على أنه تجريد ، أو كائن مستقل عن العلاقات الاجتماعية، بل على انه ، بعكس ذلك، يحقق باستمرار جوهره وشخصيته في العمل ، في علاقات نشيطة مع المجتمع والبيئة والزمن والتاريخ . ان مجال العمل هو ، في ظل الاشتراكية ، من أهم المجالات التي تتجلى فيها صفات الانسان الجوهرية وطرافة شخصيته ومحتواها الاخلاقي والايديولوجي ، لان العمل اذ يبلور كثيرا من صفات الانسان يتيح له ، عن طريق تغيير حياته ، ان يعيد خلق نفسه وان يفني ويحسن شخصيته .

وقد كتب لينين يقول : « ... ان البروليتاريا تقدم وتحقق نموذجا رفيعا من التنظيم الاجتماعي للعمل ، بالقياس الى الرأسمالية (١) » ، وقال متابعا : « والتنظيم الشيوعي للعمل الاجتماعي ، الذي تؤلف الاشتراكية الخطوة الاولى منه ، يرتكز ، ولسوف يرتكز اكثر فأكثر على الانتظام الواعي والمقبول ، بحرية ، من ناحية الشغيلة انفسهم ، الذين القوا عنهم نير الملاك القعاريين كما القوا نير الرأسماليين (٢) » .

لقد بين فن الواقعية الاشتراكية ، طبقا لحقيقة الحياة والتاريخ ، ان التغيرات الحاسمة التي تجري في حياة المجتمع الاشتراكي وهيئاته الاقتصادية والاجتماعية ، انما تجري بمبادرة الحزب والدعم الواعي من قبل الجماهير ، لان هذه التغيرات تهدف الى خدمة مصالح الشعب الحيوية ، محددة كيانه التاريخي ، فاتحة أمامه الطريق نحو اشباع اوسع لحاجاته المادية والروحية . وقد قطعت بنجاح مرحلة من مراحل تاريخ المجتمع الاشتراكي ، بمثل اهمية تشييع الزراعة ، والتعاون ، وجمع الاستثمارات الزراعية الفردية الصغيرة في زراعة جماعية ، لان التشييع يتمشى مع مقتضيات الاقتصاد الاشتراكي ومع المصالح الحيوية لطبقة الفلاحين الكادحة ، التي بدأت تفهم ان الاقتصاد الجماعي هو وحده القادر على تحريرها من العوز ، وتصفية التفاوت بين المدينة والريف ، وخلق الخيرات المادية التي يتطلبها بناء المجتمع الاشتراكي والشيوعي . وقد سدد التشييع (أو التأميم) ضربة الى ممثل المفاهيم غير الاشتراكية والمعادية للاشتراكية ، والى الاوهام والامال التي يمثلها المالك الخاص وأخرج الفلاحين من النطاق الضيق للاستثمار الفردي ، وأشركهم في العمل الجماعي،

(١) ف.ه. لينين - المؤلفات ، باريس - موسكو ، ج ٢٩ ، ص ٤٢٢ .

(٢) نفس المصدر ، ص ٤٢٤ .

ومنحهم امكانية ربط مصالحهم الشخصية بالمصالح الجماعية . وقد اوصل الفلاح الى مستوى ارفع من الاستثمار ، والى التقدم التقني ، مغيرا بذلك وجه الريف ، مدخلا فيه التربية الحضرية ، منشأ ملاكات « كولخوزية » .

وتؤلف العملية التدريجية في تحويل الريف ، وتصفية الفوارق بينه وبين المدينة احدى أعقد المشكلات التي تواجه البناء الاشتراكي ، وهي مرتبطة بحل طائفة من المشكلات الاقتصادية والتنظيمية والنفسية والاخلاقية . وهي تجتذب باستمرار عناية فن الواقعية الاشتراكية ، الذي تناول ، منذ ظهور اولى مؤلفاته ، مسألة تحويل الريف ، وهو يقرن الان مشكلات الريف الحديث الراهنة بالاهتمام الذي يولييه للتجربة التاريخية ، ولدراسة وتصوير شتى مراحل البناء الكولخوزي ، مقرونة ببحث مثالبها وحسناتها . وهذا الموضوع يرداد غنى وعمقا كلما تطورت وتعمقت الواقعية الاشتراكية ، ولكن بعضا من جوانبه الاساسية قد اوضحت وبحتت في المؤلفات التي خصصت لظهور الكولخوزات والتي اجابت عن المسألة الاساسية وهي : لماذا فرضت هذه الكولخوزات نفسها ؟

لقد فرضت نفسها لان الشعب السوفيياتي برمته يؤيد التشييع ، ولان هناك وحدة عميقة ، تعززها الثورة ، بين الطبقة العاملة والطبقة الفلاحية الكادحة . وقد فرضت نفسها لان الطبقتين الرئيسيتين في المجتمع السوفيياتي كانتا مجتمعتين على تعريف وسائل بناء العلاقات الاشتراكية في الريف .

وقد صور رمز هذا الاتحاد ، تصورا رائعا ، « دافيدون » ، الذي عرف ؛ بتجربته الخاصة ، وفي ابحاث يومية ، كيف يوصل الجماهير الفلاحية الى افكار التشييع ، وفهم ما يشتمل عليه النظام الكولخوزي من الفوائد . وتفسر كذلك القو والاتساع المذهلان للذان تتسم بهما شخصية دافيدوف بواقع ان شولوخوف ، الذي يضع ابطاله باستمرار في وجه المصاعب والنزاعات التي تبرز في الريف المتقدم في الطريق الكولخوزية ، ويبين كيف يتم التغلب على هذه الصعوبات ، قد عمم في شخصية دافيدوف ، التجربة الحقيقية لقادة البناء الكولخوزي الطليعيين .

فقد جرب دافيدوف بنفسه قوة مقاومة الكولاك ، وكان عليه ان يقضي القضا المبرم على الاعمال التخريبية التي كان يقوم بها المزارعون الاغنياء ، ويتغلب على ريب المزارعين المتوسطين . وكان لزاما عليه ان يكافح الجهل ، وان يجد اشكال التنظيم المضمونة التي تساعد على ادارة التعاونيات . وقد حل ، مع مساعديه ورفاقه مايدانيكون وناغولنوف ورازمتنوف ، مسائل حيوية لم يكن احد يحلها على الإطلاق وفي الوقت ذاته كان يصلح أخطاه الشخصية .

وقد فرض النظام الكولخوزي نفسه لان فكرة التشييع ، التي اكتسبت الجماهير الفلاحية الى جانبها ، قد ادت الى بروز مجموعة من القادة والمنظمين المتفانين الذين

كانوا ، مثل كيريل جداركين ، بطل رواية « بروسكي » ، ليانفروف ، او ايفان سيبايف ، بطل رواية « الحقول الزرقاء » ، لايفان مكاردوف ، او ايفان فيدوسيفيتش ، بطل « صحيفة الريف » ، لايفيم دوروش ، يجرون وراءهم المترددين . وفرض النظام الكولخوزي نفسه لان الفلاحين الصغار والمتوسطين قد أدركوا ، رغم الاخطاء والمبالغات التي ارتكبت خلال التشييع ، فوائد ومغزى نظام الاستثمار الجديد ، التي كان من شأنها ان تتيح للناس ، الذين كانوا من قبل مسحوقين بالعوز والمتاعب الناشئة عن استثمارهم غير المنتج ، ان يلجوا الحياة من بابها الواسع ، وان يأخذوا منظور التطور الاجتماعي كمنظور لهم بالذات ، والامكانيات التي فتحت امام المجتمع على انها امكانياتهم الشخصية . وقد غير التبدل ، الذي طرا على حياتهم ، عقلية الملايين من البشر ، ومصر الشغيلة البسطاء الذين تظهر صورهم في « الاراضي المستصلحة » لشولوخوف ، أمثال اوستين ودويتسوف وارجانوف وشالي وقاريا خارلاموفا ، وتعكس السيوررات النموذجية التي كانت تجري في ضمير الجماهير المتميزة بنشاط اجتماعي كثيف .

وقد صورت الواقعية الاشتراكية التناقض بين غريزة التملك ، من ناحية ، ومتطلبات وحاجات المجتمع برمته ، من الناحية الاخرى ، بوصفه أحد اهم النزاعات وأعصاها على الحل ، أما بالنسبة الى المجتمع فان الملكية الخاصة ومجموع المفاهيم والعادات المتولدة عنها تؤلف ظاهرة سلبية ، يخوض المجتمع ضدها نضالا عنيدا ، مجندا في ذلك كل ترسانة وسائله الروحية والمادية . وقد صورت الواقعية الاشتراكية قوة غريزة التملك ، واستعدادها للتكيف حسب مختلف الشروط التاريخية لنمو المجتمع السوفياتي ، صورتها بشكل واسع ، ووصفت القسوة المدعورة والعداء اللذين يحملهما أناس مثل « اوستروفوتوي » للنظام الاجتماعي الجديد ، والشح الذي يتميز به الزوجان رياشكين ، في قصة « الغريب » لتندرياكوف ، والموقف الاناني والمتحيز الذي يقفانه من الحياة . واذا كان النزاع الذي نشب بين اوستروفوتوي وبين الواقع الجديد قد انتهى بموته ، فان الزوجين رياشكين ، اللذين لا يعاديان النظام الاشتراكي ، يقفان مع ذلك ضد نهجه الاخلاقي ، وضد قواعد العلاقات الانسانية التي اصبحت مألوفة فيه .

ويعارض الزوجين رياشكين ، فيدور ، المقارن بينه وبين نفسيتهما الغريبة عنه ، كما يعارض نمط حياتهما ، لا لانه يفهم تماما مصادره نظرها الى الحياة ، ولا لانه يدرك ان اسلوب حياتهما انما هو من رواسب الملكية في الواقع الاشتراكي . فهو يدين نمطا من التفكير غريبا عليه ، انطلاقا من معايير ايديولوجية - اخلاقية تم تكونها واستخلصها هو من تجربة الحياة السوفياتية ، والواقع الاشتراكي . وفي عالم الحياة اليومية ، الذي يحيط بفيدور ، تسود معايير أخرى يمكن بواسطتها تحديد صفات

الإنسان الأخلاقية ، وأهدافه في الحياة ، وتحديد محرضات أخرى للنشاط غير تلك الموجودة في العالم الضيق للزوجين رباشكين ومن شاكلهما من أولئك الذين لم يقطعوا بعد صلتهم ، من الناحية الأخلاقية ، بالجشع واكتناز المال .

ولم تدرس الواقعية الاشتراكية وتوضح هذه الحوافز الجديدة للسلوك الإنساني وحسب ، بل أنها بينت كذلك أن هذه الحوافز تدخل في تجربة الإنسان العملية وحياته الشخصية ، حالة في وعيه ، شيئا فشيئا ، محل الأفكار والاعتبارات التي تولى زمانها . هذه العملية التدريجية لا يمكن لها أن تتم دون صراع ، فهي معقدة ، وتنطوي أحيانا على نزاعات حادة جدا ، ولكن لا يمكن وقفها ، وهي تعمل على ألا يتأخر وعي الشخصية ووعي الجماهير عن نحو المجتمع الفائق السرعة ونمو اقتصاده وقد صورت الواقعية الاشتراكية النزاعات الجديدة القريبة على المجتمع القائم على الملكية الخاصة . وطبيعة هذه النزاعات يحددها تعزيز وترسيخ المبادئ الجمالية . الأيديولوجية والأخلاقية في شتى مجالات الحياة . هذه النزاعات تتطور أحيانا بشكل مأسوي ، ولكن طبقا للحقيقة التاريخية وحقيقة الحياة ، ولكن المبادئ المرتبطة عضويا بالاشتراكية ، والمعبرة ، أفضل تعبير عن جوهرها الخلاق النشط . هي التي تنتصر ، في النهاية رغم جميع العوائق والصعوبات .

ان نزاعات جديدة من هذا القبيل ، ناشئة عن طبيعة العلاقات الاشتراكية نفسها ، وممكنة فقط في حال انتصار النظام الاجتماعي الجديدة ، أصبحت موضوعا للواقعية الاشتراكية وللتحليل الذي تجريه دون انقطاع ، لان التحولات الجارية في المجتمع ، الذي هو في حال صيرورة ، تغير جوهر النزاعات المتولدة عن الواقع الجديد . وقد انعكست نوعيات المبادئ الجمالية - الأيديولوجية الجديدة ، التي تحدد العلاقات بين الناس ، بين الشخصية وبين الجماعة ، بشكل رائع في رواية يوري كزيموف « سفينة النفط » دربنت (Derbent) ، التي تحلل النتائج النفسية لتغير موقف الإنسان من عمله ، وواجهه تجاه الجماعة ، وبالتالي تجاه المجتمع .

يصور الكاتب بطل الرواية ، الميكانيكي « باسوف » ، في العلاقات التنافسية بينه وبين أشخاص عديدين : رفاقه في العمل وقادة الجماعة ، مما يجعله مشتهرا بكونه إنسانا صعب المعشر ، سيء الحظ . وقد أرسلت إدارة المصنع « باسوف » على سفينة متواضعة من اسطول النقل البترول ، هي السفينة « دربنت » ، فلم يستطع أن يتكيف مع روتين العمل واللامبالاة اللذين يسودان في السفينة ، ولم يغير سلوكه ولا مفهومه لواجب الإنسان ومصيره ، ويتسع خلافه مع اللذين يحيطون به اتساعا كبيرا : فتتخطم حياته نفسها ، وينفصل عن المرأة التي يحبها بكل ما في طبيعته من قوة ، ويظل وحيدا بين أناس غرباء عنه ، هم بحارة « الدرنت » ، وحيدا في مواجهة بحر « قزوين » غير البشوش ، في مواجهة العمل الرتيب ، وضجر الرحلات

المتشابهة تشابه نقطتي ماء .

من الناحية الخارجية يشبه نزاع الرواية ، الى حد ما ، النزاعات التي تميز مؤلفات الادب غير الاشتراكي ، التي اتخذت ، كموضوع لها ، وحدة الانسان في العالم والمجتمع .

ان الفن والابديولوجية البرجوازيين يميلان الى اعتبار وحدة الانسان « ككل » لا يمكن ان يقضي عليه بوسائل اتصال غير هامة - كالخوف والجنس والتعطش الى العنف والرغبة في القيادة او الطاعة ، واشكال العلاقات التي تحتل ، كما يرسم ، مركزا ممتازا في نظام العلاقات الانسانية . ولطالما اختار الفن الديمقراطي فكرة الوحدة هذه ، كيما يبين ان رغبات الشخصية الروحية والاخلاقية متعارضة مع الامكانيات التي يقدمها اليها المجتمع . وقد انتقد الفن الديمقراطي المجتمع نفسه ، من خلال تصويره لوحدة الشخصية المأسوية .

الا ان وحدة « باسوف » لها طابع مختلف عن هذا كل الاختلاف . فهو ليس على خلاف اطلاقا مع المجتمع ، او النظام الاجتماعي الذي يعيش في ظله وينشط . ان « باسوف » ، بكل عصب من أعصابه ، بعقليته ، بفلسفته في الحياة ، بأرائه الاجتماعية ، مرتبط اوثق الارتباط بالاشتراكية ، وقد تكيف طبعه بالنظام الاشتراكي اذن فهناك وحدة - وهمية لانسان ثار على الروتين ، والجمود والعجز او الرفض للسير مع تواتر العصر ومتطلباته المتنامية ، والمتغرة بصورة مستمرة . والنزاع بين باسوف وبين رفاهه في المصنع والادارة انما يبرز لان باسوف يمثل مرحلة جديدة ، مرحلة اعلى ، من تطور الوعي الاشتراكي ، وسلوكه تحدده رغبته في ان تستخدم ، بشكل افضل ، الامكانيات الموضوعية ، التي يقدمها النظام الاشتراكي للناس ، خاصة في مجال العمل ، الذي يتوقف عن كونه مجرد عمل ، او وصول الى قاعدة ، او تحقيق لمهمة ، ليصبح فعلا خلاقا حقيقيا . ويدل على طرافة هذا النزاع واقع ان خصوم باسوف ، وباسوف نفسه ، ليست لهم علاقات متعارضة بالنظام الاشتراكي ، بل انهم مقتنعون ، بينهم وبين انفسهم ، انهم يعملون لخير . ومع ذلك فان درجة الفائدة الحقيقية التي يقدمها عملهم الى المجتمع هي ، دون أي ريب ، ادنى من درجة عمل باسوف . فهناك اذن شروط موضوعية ليخرج باسوف ظافرا من معركة الآراء التي بدأها ، وهو امين على حركة العصر التي تنطوي على ارتفاع في المتطلبات المنوه بها بالنسبة الى الشخصية ، والتي تخلق وترسخ في الانسان شعورا جديدا بالمسؤولية الاجتماعية ، ومفهوما للعمل يجعل منه جزءا من عمل الشعب كله . ولكي يتحقق هذا المفهوم للعمل الخلاق ، ينبغي ان يتخلص العمل من الروتين ، وان تستمر الرغبة في الخلق . وليس هذا بالامر السهل ، بل انه يتطلب من الانسان ان يظل في صراع دائم مع نفسه ، حتى لا يقع تحت وطأة الضعف ، ومع من حوله .

والوضع الذي يوجد فيه باسوف وضع صعب ، اذ ليس زملاؤه وحدهم هم الذين يعتبرون موقفه من الواجب والعمل مبالغا فيه ومستحيل التحقيق ، بل زوجته ايضا . ولكن منطق الاحداث يثبت ان مثل هذا المفهوم لواجبات الانسان في المجتمع هو الذي ينبغي ان يصبح قاعدة للاشتراكية . وما كان لباسوف ان يخرج منتصرا من هذا النزاع لو انه كان وحيدا بالفعل . ولكن موقفه من الحياة ليس معزولا . ان كل ما فعله هو انه وضع بسلوكه تدرجا يؤثر تأثيرا واسعا في النفوس الانسانية . وما كان له ان يحرز الغلبة لو انه كان مفصولا عن الجماعة التي تتشكل على الناقل « دربنت » ، حيث بدأ الرجال يتخذون موقفا واعيا مبدعا من عملهم ، شاعرين بكل أهميته الاجتماعية .

ان باسوف هو الحامل لاخلاق اجتماعية جديدة ، ولوقف جديد من الواجب والعمل ، تستجيب الى الرغبات الباطنية للناس في عصر الاشتراكية ، والمبادئ الاخلاقية ، التي هي رائد باسوف ، لا يمكن ان تقارن ، على صعيد الجوهر الانسي ، بالاخلاق الفردانية ، التي تؤيدها شخصيتان مقرونتان بالماضي ، هما القبطان كوتاسوف والنوتي كاساتسكي ، اللذان تركا الرجال المشرفين على الموت لمصيرهم ، لينجوا ، هما بنفسيهما .

والاخلاق الجديدة ليست فقط في أساس الموقف المبدع من العمل ، بل انها كذلك ارض مغذية للبطولة ، التي اصبحت هي المصدر والاساس للماثرة الجماعية التي قام بها رجال السفينة « دربنت » ، الذين انقلدوا بحارة كانوا على شفا الموت فوق سفينة تشتعل فيها النيران .

وقد كان باسوف هو روح هذه الماثرة ، باسوف الذي تجمع شخصيته سمات عديدة من الطبع السوفياتي ، لان الرجال الذين هم على شاكلته ، ممن يحتفظون بهدوء اعصابهم ، وسط أعقد الظروف ، مؤمنين ايمانا عميقا بصحة قضية الاشتراكية ، ومن تتسم روحهم بالغالبية الاجتماعية ، ومن لا يتراجعون امام مسؤولياتهم ، لان هؤلاء الرجال هم الذين أصبحوا ، خلال الحرب الوطنية الكبرى ، قواد سرايا وكتائب وفرق ، وحملوا على كواهلهم الجبارة كل عبء الهزائم الاولى والايام العصيبة من الحرب ، وهياوا النصر بذلك .

ان اخلاص الناس ، الذين هم من نوع باسوف ، للقضية المشتركة ، واهتمامهم البالغ بنجاحاتها ، الناشئة عن الفهم لصحة الاشتراكية من الناحية التاريخية ، لا يمكن فصلهما عن الحب الذي يحملونه لوطنهم ، ولا عن الوطنية المتقدمة ابدا في نفوسهم .

ثم ان الايديولوجية الاشتراكية وكذلك الفن الاشتراكي امميان بصورة عميقة ، من حيث طبيعتهما ، من أجل هذا كان الادب السوفياتي ، الذي هسو ادب متعدد

القوميات ، يعكس التدرج الوحيد لصيرورة العلاقات والمفاهيم الاشتراكية داخل الامم التي كانت تتفاوت في الماضي من حيث درجات تطورها الاجتماعي والثقافي . ولكن هذه السيرة لتشكل وحيد بالنسبة الى جميع الامم ، التي تؤلف الاتحاد السوفياتي انما تتم بتطور خارج عن التقاليد الثقافية الديمقراطية لكل شعب ، واذن فالثقافة الاشتراكية تمثل مجموعة من الثقافات التي تتبادل التأثير ويغني بعضها بعضا . وهذا نموذج جديد من العلاقات بين الامم ، وقد وجد منعكسا في الواقعية الاشتراكية ، التي تكافح بكل تصميم ودون هوادة كل مظهر من مظاهر التعصب القومي والشوفينية ، اللذين هما من الخصائص النموذجية للايديولوجية البرجوازية، التي تميز المفهوم البرجوازي للعلاقات بين الشعوب .

ان فكرة الوطنية الاشتراكية التي انبثقت من ضمير التجمع ذي الهمية بالنسبة الى شعوب بلد الاشتراكية كلها ، ومن الفوائد التي يقدمها النظام الاشتراكي للشخصية وللشعب ، تغذي الصيغ الحماسية التي تحث على اقامة علاقات اجتماعية جديدة ، يتغذى منها فن الواقعية الاشتراكية ، الذي يسرى في الواقع المعاصر له المجال الذي فيه تتحقق الحاجة الى العمل والابداع التي تشعر بها الشخصية ، والمجال الذي يمتلك امكانيات واسعة لاشباع حاجات الانسان المادية والروحية . وفي الوقت نفسه تنظر الواقعية الاشتراكية الى الواقع الاشتراكي الجديد على أنه النتيجة المنطقية المباشرة للتطور الاجتماعي السابق ، والنتيجة لانتصار قوى التاريخ البناء الديمقراطية داخل كل ثقافة قومية . من أجل ذلك شهدت الواقعية الاشتراكية، الى جانب المؤلفات التي تعكس حركة التاريخ المعاصر ، والتاريخ الحي ، الذي هو في صيرورة دائمة ، بروز مؤلفات ، بصورة طبيعية ، كرس لتصوير تناقضات الماضي واحداثه العصبية ، مضيئة بذلك الطريق التي قطعها الشعب السوفياتي خلال تاريخه . وقد حددت روح التاريخية ، التي تميز الواقعية الاشتراكية، نفس الطريقة التي كان الفنانون يتناولون بها الماضي التاريخي .

ان الموضوع المركزي للروايات التاريخية في الادب السوفياتي يتألف بالطبع من تصوير الحركات والاحداث التاريخية المرتبطة بثورات الفلاحين في روسيا ، ونضال الجماهير الشعبية من أجل الحرية الاجتماعية والقومية . وقد وجهت الرواية التاريخية اهتماما خاصا الى تصوير وتحليل العلاقات بين الشخصية والتاريخ ، والى المشكلة المعقدة التي تتعلق بادراك الشخصية لجوهر الحركة التاريخية ، والى طابع العلاقات بين هذه الشخصية وبين الدولة ، والى نشوء افكار واتجاهات تحريرية في وعي البشر المتقدمين في الماضي . « فستيان رازين » لتشايفوفين ، و « اميليان بوغاتشيف » لفياتشيسلاف شيشكوف ، وروايات اولغا فورش ، و « بطرس الاول » لاليكسي تولستوي ، و « اباي » لمختار اوبزوف ، و « ديمتري رونسكوي » ،

والسلسلة الروائية التي خصصها « يان » للغزو التتاري ، كانت تشتمل على مفهوم جديد للتاريخ ، معتبرا كعمل جماعي للجماهير الشعبية ، وكميدان يدور فيه نضالهم من أجل الحرية ضد الظالمين . وإذا كانت التاريخية في الادب البرجوازي تنظر الى التاريخ كنوع من العرض التنكري الضخم يضم أبطالاً لم يكونوا يمتنون بأي سبب الى التاريخ الحقيقي ، فيما عدا الصفات الخارجية ، او ترى أنه يؤلف عنصراً غير منطقي ، تعمل فيه شخصية معزولة قوية تدافع عن مصلحتها الخاصة ، وتكافح في سبيل هدفها الشخصي ، وتعامل جميع البشر الآخرين على أنهم وسيلة لبلوغ هذا الهدف ، فان الرواية التاريخية في الواقعية الاشتراكية تعارض مثل هذا المفهوم للتاريخ ، فاضحة اباحة الشخصية ، والآراء التي تبرر ما ترتكبه الشخصية التي لا تهدف الا الى تحقيق اغراضها ، من الاعمال العدوانية . وحري بنا أن ننوه ، في هذا المعرض ، بسلسلة « يان » الروائية ، التي تعرض لوحة اخاذة للحملات التي قام بها الغزاة الموغول نحو « آخر بحر » ، عبر البلاد والدول المتحضرة ، والتي ازيلت خلالها زراعات شاسعة عن سطح الارض ، وفيها استعبدت شعوب ، وأبست شعوب ، ووقف التطور الثقافي لعدد منها . وقد صور « يان » وحشية جنكيز خان وخلفائه ، وهي سمة يتميز بها غزاة آخرون ، على انها نتيجة لعدم اكترائهم البالغ للحياة الانسانية ، وللخيرات التي تحملها المدنية الى البشر ، تلك المدنية التي تطف الاطلاق وتتيح للشخصية الانسانية ان تسمو من الناحية الروحية . وقد هيات الفكرة الانسية الجليلة ، التي تتخلل روايات « يان » ، هيات له السبيل لكي يبين مدى الدور التخريبي الذي اضطلع به جنكيز خان في التاريخ ، والعظيمة الكاذبة للاعمال التي قام بها ، والهمجية الرهيبة التي رافقت غزواته .

وإذا كانت الرواية التاريخية في الواقعية النقدية ترى في الشخصية وفي تطلعاتها الانسية علة للتقدم التاريخي ، فان فن الواقعية الاشتراكية يصور الانسان السدي يدافع عن الافكار المتقدمة في عصره على انه هو التجسيد للأمال الشعبية ، الذي يشترك والشعب في الحركة التاريخية . ولقد كان انصار الواقعية النقدية يتوجهون نحو التاريخ ليجتثوا فيه عن تأييد لآرائهم في العالم والمجتمع والانسان . وكان التاريخ غالبا ما يبدو لاعمينهم وكأنه مجموع من الوقائع التي كان الفنان يستخدمها للتعبير عن موقفه من التاريخ الحي في عصره . وكان من الممكن في نظرهم مقارنة الحاضر والماضي أساسا لا بوصف العصر الحديث وراثا لهذه التقاليد او تلك ، بل لان هذين العنصرين كانا يبدوان لهم كميدان أبدي يتقارع فيه العقل والحماسة ، وتتصارع الانسانية واللاانسانية . على هذا النحو كان « ليون فيختوكفر ينظر الى التاريخ ، ومثل هذا التصور كان ينطوي بالطبع على الفصل بين البطل التاريخي ، الذي يحمل العقل والانسانية ، وبين الشعب ، لان هذا ، بما أنه لم يكن يملك ثقافة

ترتقي الى مستوى الأنسيين المنعزلين ، كان سجين الاوهام التي تعرض الوعسي الشعبي لتأثير الهمجية والعبثية التاريخية .

لقد عانت الرواية التاريخية ، وكذلك فنون الادب السوفياتي الاخرى من التأثير الضار لنظرية « البطل والجمهور » ، وهي نظرية ، غريبة عن الماركسية عادت الى الظهور تحت تأثير عبادة الشخصية . وقد توقفت الروايات التاريخية شيئا فشيئا عن تصوير الجماهير الشعبية ، وبسطت النزاعات التاريخية ، ووضعت في المحل الاول الوجوه المؤثرة من هذه الشخصيات التاريخية او تلك ، وقد تكون بينها شخصيات تركت بعدها ذكرى بغيضة ، كايغان الرهيب .

وكان من نتيجة نظرية غياب النزاعات ، التي ظهر تأثيرها المبهض بصفة خاصة في المؤلفات التي تتناول موضوعا حديثا ، أن شهدت الروايات التاريخية غياب الصراعات لطبقية ، اذ كيف الماضي حسب حاجات الحاضر ، وظهر دور الدولة مؤملا بقدر كبير ، وأسند الى الشعب ، الذي هو في الحقيقة صانع التاريخ ، دور المنفلد لاوامر شخصية هي فوق الجماهير . ولكن مقابل كل هذه الآراء والمفاهيم الغريبة عن الماركسية والواقعية الاشتراكية كانت تنهض كل تجربة الادب السوفياتي والتقاليد الحية لثورة اكتوبر ، التي احتفظت كلها بكامل مغزاها على صعيد الالهام . فقد تجلت قوتها ، مصحوبة بفعالية جمالية - ايدولوجية كبيرة ، في مؤلفات أخرى من الادب السوفياتي ، منها رواية نيقولاى اوستروفسكي : « وسقي الفولاذ » ، التي لم تعط فقط صورة انسان ذي طبع متحمس عنيد ، ارتفعت نظراته الى الحياة بفضل الثورة والنضال من أجل اقامة السلطة السوفياتية ، بل قدمت كذلك ، من خلال شخصيات الرواية الثانوية ، صورة شاملة لابطال العهد الثوري ، الذين تعطي مآثرهم وحياتهم مثالا أخلاقيا للأجيال التالية .

لقد كان بطل رواية « وسقي الفولاذ » ، وهي كتاب بسيط في الظاهر ، ولكنه في الحقيقة بالغ التعقيد ، يؤكد انتماءه بنقاء المعتقدات ، التي كان مستعدا أن يحقق الانتصارات تفانيا في سبيلها ، وكذلك بسلامة موقفه تجاه الناس . ان العالم ، في نظر بافل كورتشاغين ، مؤلف من خطوط واضحة ، لا لانه يبسط التعقد الواقعي ، بل لانه عرف كيف يفهم جوهر أحداث الحياة ، وكيف يفصل بين الاساسي والثانوي وعرف كيف يكشف عن الطبيعة الحقيقية للنزاعات التي مر بها ، وبفضل كمال شخصيته ومعتقداته السياسي لم يجر قط أي مساومة مع أفكار ونمط حياة غريبة عنه ، ولم يدع نفسه يتأثر بكلام اليسار الرنان والوهمي والعبارات الثورية ، ولا باغراءات العالم القديم ، الايدولوجية وغير الايدولوجية .

وهو ، كإنسان تختصر حياته كلها في القضية الثورية ، يتميز ببطولة خارقة لم تتولد عن تهور مجنون ، بل نتجت عن دوافع من طبيعته وصنعها ، بكل اخلاص ،

في خدمة هدف اجتماعي عظيم . ان مثل هذا الفهم لعظم المهام المطروحة على المجتمع الاشتراكي قد أصبح ، بصورة تامة ، جزءا من مفهوم العالم عند انسان العهد الاشتراكي ، وأوجد البطولة الجماهيرية ، وكان هو احدى المركبات الاساسية للنصر الذي احرزه الشعب السوفياتي في الحرب الاخيرة .

لقد بينت رواية اوستروفسكي ، على اوسع مدى ، هذه الظاهرة الاجتماعية الجديدة ، الناتجة عن تحرك الجماهير الباذخ الذي ادى بها الى خلق التاريخ الواعي . ان اوستروفسكي ، بتصويره حركة الحياة المندفعة ، وبناء روايته على شكل وصف معمم لاحد المشتركين في الثورة ليس الا ، قد ابرز ، في قصصه ، الخط الاساسي المرتبط بوجه بافل كورتشاغين ، وأحاطه بمجموعة من الفصول التي تعرض مناضلي الثورة . في هؤلاء المناضلين تكتشف نفس الجوهر الذي ينطوي عليه كورتشاغين - وحدة الصفات النموذجية للطبع - وتتبدى لعينيك سمات تنم عن تجربة وجودية أو سياسية أكثر تقدما ، ويتميز الابطال ، اللذين تقدم رواية اوستروفسكي صورة شاملة لهم ، بمقدرتهم على التقدير الصحيح لحالة ما ، أو وضع اجتماعي وسياسي يتغير باستمرار ، لقد كانوا جميعا ممثلين واعين للتاريخ الذي كانوا هم خالقيه الفعاليين ، ولم يكونوا اناسا جامدين يصعدون بأوامر تصدر اليهم من لدن ارادة عليا، يزعم انها معصومة عن الخطأ .

أما أبطال الرواية الثانويون ، فالى جانب بروزهم على الصعيد الشخصي وعلى صعيد المصير ، يتسمون أساسيا بالغالبية الاجتماعية لطبيعتهم القائمة بصفة جوهرية على البطولة . ولكن اوستروفسكي ، في تصويره لهذه البطولة كقوة محركة لنشاط الناس المنضوين تحت لواء الثورة - وهنا يظهر الطابع التاريخي لفكره ، وهو الصفة الجوهرية لمنهج الواقعية الاشتراكية - لم يعزل ، على الاطلاق ، العنصر البطولي لشروط وأوضاع الحياة الحقيقية ، أي الظروف الاجتماعية التي كان أبطاله يعيشون في ظلها ويعملون .

ولقد أتاح للكاتب احساسه الحاد بالواقع ، الذي يتجلى حتى في تصوير المواقف الاستثنائية ، وما كان اكثرها في زمن الثورة ، أن ينقل حركة الحياة الموضوعية دون أن يبتعد عن حقيقة الاحداث ، وأن يصور التناقضات الحقيقية ، التي كان على كورتشاغين أن يحلها ، والعوائق الواقعية التي كان لزاما عليه أن يتخطاها . والخلفية الوجودية للرواية - وهذه احدى صفاتها الجوهرية والقريبة تماما من الحقيقة - تشع ، في الوقت نفسه ، الطاقة القوية التي تدفع الانسان الى تحقيق انتصاراته . وتصدر الافكار والعواطف ، التي ينطوي عليها كل من البطل الرئيسي والابطال الثانويين في الرواية ، عن النضال من أجل الاشتراكية ، ذلك النضال الذي يسهم فيه أبطال اوستروفسكي . لقد كانت الرواية تعلم الشجاعة

والصمود والقدرة على الدفاع عن المفاهيم التي يحملها المرء . فقد كان يطل الرواية الرئيسي ينتمي الى جماعة مناضلي الثورة ، المدافعين بوعي عن افكارها ، المرسخين لهذه الافكار ، الذين اهلتهم لذلك كل تجربتهم في الحياة . وهم يقومون الاعمال الانسانية ، بما في ذلك اعمالهم نفسها ، تبعا للثورة واهداف الثورة ، مقدرين ، فوق كل شيء ، استقلال التفكير ، ومزية الشعور الدائم لدى الفرد بأنه مسؤول عن نجاح قضية الثورة ، عاملين باسمها تحت مسؤوليتهم ، دون انتظار النصيحة من أحد ، وهم في سيرهم وفق جميع متطلبات الاخلاق الاجتماعية الجديدة ، لم يكونوا يفصلون هذه المقتضيات عن مصالح الدولة ، ادراكا منهم انه ينبغي ان يكون مبدأ الدولة ، في ظل بناء الاشتراكية ، أداة لتعزيز وتنمية الاخلاق الاشتراكية ، وتحويل هذه الاخلاق الى اخلاق عامة ، تشكل جزءا من التجربة الروحية والعالم الاخلاقي للناس ، الذين ما زالوا على درجات متفاوتة من الوعي الاجتماعي ، ومن ضمنهم أولئك الذين هم في بداية ارتقاؤهم الى مستوى هذا الوعي .

لقد اوضحت رواية اوستروفسكي ، بقوة ، بطولة الانسان الذي يخلق التاريخ ويحوله ، مما كان يتلاءم مع روح ومعنى الفن المنتمي الى الواقعية الاشتراكية ، والمؤكد للمزايا الرفيعة التي تتصف بها الطبيعة البشرية ، وكذلك للمزايا التي تمكن الانسان من تحزير نفسه من الميول والعادات التي فرضها عليه النظام القائم على الملكية الخاصة .

وتتميز رواية اوستروفسكي بروح وطنية رفيعة ، شأنها في ذلك شأن مؤلفات الواقعية الاشتراكية الاخرى . وهذا أمر طبيعي ، لان الثورة الاشتراكية ، بتسليمها مقاليد الحكم للشعب الكادح ، قد حطمت ، من ضمن الخرافات التي حطمتها ، تلك التي تقول بأن الوطنية تجمع ، بصفة آلية ، بين مصالح الاوساط الحاكمة والطبقات المظلومة ، وهي دعوى خادعة تستخدم كستار يحجب التعصب القومي ، وكبرير للفتوحات الامبريالية ولاضطهاد الشعوب الاخرى . لقد اوجدت الثورة الاشتراكية ورسخت الفكرة ، العميقة في أمميتها والخاصة بالدفاع عن الوطن الاشتراكي وعن مكاسب الثورة ، وهي فكرة ملازمة لفن الواقعية الاشتراكية ، الذي أسهم في تربية الشعب تربية وطنية فسادته بذلك على تخطي المحن التي لاقاها اثناء الحرب . اوجدت الثورة الاشتراكية ورسخت الفكرة ، العميقة في أمميتها والخاصة بالدفاع عن الوطن الاشتراكي وعن مكاسب الثورة ، وهي فكرة ملازمة لفن الواقعية الاشتراكية ، الذي أسهم في تربية الشعب تربية وطنية فسادته بذلك على تخطي المحن التي لاقاها اثناء الحرب .

ان أحداث الحرب ، التي تفرقت خلالها مسألة وجود المجتمع الاشتراكي نفسه

قد وسعت وعززت ، الى أبعد الحدود ، روابط الانسان السوفياتي بوطنه الاشتراكي وهو الشيء الذي انعكس في المؤلفات التي وضعت عن الحرب والتي نقلت توتر الشعب المدافع عن حريته ، كما نقلت انفعالاته المأسوية .

وقد أتاح منهج الواقعية الاشتراكية للفن ان يدرك ويصور الظواهر الجديدة التي أثارها الاحداث الفاجعة ، خلال سنوات الحرب ، في وجدان الشعب . وقد هيا هذا الفن سبيل متابعة العملية التدريجية التي تشبع ، في ختامها ، الشعب الذي يخوض المعركة ، بشعور المسؤولية التاريخية نحو مصائر الوطن الذي كان وجوده نفسه معرضا للخطر . هذه العملية التدريجية عمقت واغنت المفهوم ، الذي كان لدى السوفياتيين ، عن الاواصر العضوية بين النزاعات التحررية عند الجماهير ، بين التماس العدالة الاجتماعية الذي ألهم الناس المتقدمين في الماضي ، وبين تجربة الشعب السوفياتي الذي كان أول من بدأ ، في التاريخ ، بتحقيق أهداف الاشتراكية بصورة عملية . من أجل هذا تتحد فكرة الدفاع عن الوطن الاشتراكي عضويا بفكرة الدفاع عن مكاسب الثقافة القومية ، التي تغني الى حد كبير الفكرة التي كانت لدى الشعب عن نفسه وعن رسالته التاريخية ، وتعمق الشعور الوطني عند الجماهير . لقد شكلت الوطنية السوفياتية ، التي تجمع بين التقاليد التقدمية في الماضي والتقاليد التي ظهرت في وعي الشعب وفي حياته أثناء بناء الاشتراكية ، التربة الصالحة للبطولة التي دافع بها الشعب السوفياتي عن مكتسباته .

لقد كان السوفياتيون يفهمون جيدا هدف الحرب واسبابها ، كما كانوا يفهمون طابعها الذي يحدده التصادم بين نظامين اجتماعيين مختلفين من حيث الاساس . ففي مواجهة الايديولوجية الفاشية ، القائمة على نظرية التفوق العنصري لشعب مختار على الشعوب الاخرى ، في مواجهة هذه الايديولوجية الرامية الى تأييد اللامساواة بين الطبقات ، ومقابل الاخلاق الفاشستية التي هي بالفعل لا اخلاقية تامة ، تبرز كل انواع القسوة ، وتطلق العنان لجميع الغرائز والشهوات المنحطة ، مشجعة العنف ، محقرة الانسان بانزاله الى مرتبة الحيوان ، في مواجهة كل ذلك تصنع الاخلاق الاشتراكية قيما اخلاقية رفيعة ، تصنع فكرة حرية الانسان الاجتماعية والشخصية ، التي تحولت الى شيء مادي خلال بناء الاشتراكية .

ان الواقعية الاشتراكية ، بتكثيفها لمجموع عواطف وافكار السوفياتيين المعقد ، وروايتها ، بكل صراحة وصدق ، للمحن التي قاساها اولئك الذين اشتركوا في أكبر حرب عرفها التاريخ ، ونقلها الحقد المشتعل في نفوس المجتمع برمته على العدو ، لم تكتف فقط بعدم التنازل عن مبدأ الاخوة الاممية بين الشفيلة ، بل انها ادخلت كذلك اكثر الافكار انسية في هذا القرن ، الا وهي افكار الحرية الانسانية ، متحدة ، على

هذا النحو ، باسم الشعب السوفياتي ، وباسم الدين دافعوا عن استقلالهم ضد الفاشية .

وقد ركزت الواقعية الاشتراكية اهتمامها ، وهي توسع مجال دراسة الواقع ، وتتغلغل في عالم أبطالها المنتصرين على العدو في أعقاب معركة رهيبة ، على تصوير صفات العالم المعنوي للإنسان السوفياتي ، التي تبلور التجربة الاجتماعية لبناء الاشتراكية ، أبناء الحضارة الحديثة .

أبان الحرب شوهد ، اذا صح التعبير ، اكتمال أحد المواضيع الأساسية في الأدب السوفياتي ، وهو الذي كان يحدده نضال الجماهير ونضال الفرد في سبيل أهداف الثورة ، والذي كان يتميز بدراسة دخول الإنسان في واقع جديد كان يصنعه بيديه وعمله ، هو نفسه ، كان أدب سنوات الحرب ، شأنه شأن جميع أشكال الأيدولوجية السوفياتية التي كانت ترافق الجندي الى ساحات القتال وتغني انتصاراته ، يصنع الكشف الأخلاقي لنمو الإنسان السوفياتي الروحي أثناء بناء الاشتراكية ، لان التاريخ كان قد أتاح ، في هذه السنوات العصيبة ، التحقق من متانة مكتسبات ونتائج الاشتراكية ، سواء منها المادية أو الروحية . وقد تمت هذه التجربة بشرف ، لان الأدب السوفياتي بكافة فنونه ، صور البطل ، بالضبط كما فعل الفن النابع من الواقعية الاشتراكية ، على مستوى الأحداث التاريخية التي تميزت بتوتر وتعقد مذهلين ، ذلك البطل الذي كان عالمه وتجربته الروحيان مطابقين لتجربة التاريخ ، وقد مكناه من فهم واستيعاب جوهر وطابع ومغزى ما كان يحدث من الناحية التاريخية .

ان بطل الأدب السوفياتي ، الذي كان يعتبر عمله جزءا من العمل التاريخي لكل الشعب ، لم يتحول الى تشخيص بلاغي لفكرة ما ، بل احتفظ بطابعه الفردي الفد ، وحيويته الواقعية ، وفي هذا تتجلى القوة العجيبة التي يتفرد بها منهج الإبداع الجديد . ولم يكن التشكيل الفج ، الخالي من التفاصيل ، في غالب الأحيان ، الذي تميز به أدب سنوات الحرب ، يتناقض لا مع الحقيقة النفسية ولا مع الحقيقة الاجتماعية في ذلك العهد ، الذي جسد ، في وجوه كثيرة حفلت بها مؤلفات تلك المرحلة في وجهي بانفيلوف وموميش - أولي ، في « طريق فولوكولامسك » ، لـ « بيك » ، في كشافة « النجمة » ، لكازاكيفيتش في جنود أقاصيص « بلاتونوف » و « دوفجنكو » في وجوه الانتصار وقادة الشعب في رداية : « رجال ذوو ضمير نقي » لفيرشيفورا ، في رجال الدبابات الذين يفكرون في مصير وطنهم والعالم ، وفي طبيعة الخير والشر ، في رواية : « الاستيلاء على فيليكو شونسك » لليونوف ، وفي صور قادة الحرب التي صورها سيمونوف وبيريزكو ، في ممرضات وأطباء رواية « رفاق الطريق » لبانونا .

ان الاهتمام الكبير الذي وجهه ادب سنوات الحرب الى عالم الانسان الداخلي، والى طبيعة واسس طبيعة الاخلاقية ، تربط الادب السوفياتي لهذه الفترة بالتقليد الحديث ، لا على صعيد الموضوع فقط ، لان موضوع الحرب يحتل في الواقعية الاشتراكية المعاصرة مكانا بالغ الاهمية ، بل وكذلك على صعيد تصوير اتساع سمات وخواص الطبع الشيوعية في الانسان السوفياتي . وغني عن البيان ان هناك اختلافا بديها في درجة الكمال التي نقلت بها هذه السمات والمسائل الاخلاقية التي طرحت وتطرح على الانسان في ادب سنوات الحرب والسنين الراهنة ، ولكنه اختلاف في التجربة التاريخية، لا في المبادئ التي تخص المسالية الجوهرية للواقعية الاشتراكية. وطبيعي ان اللجوء الى التجربة الاخلاقية للبطل ، والرغبة في نقل احساسه بصدق ، قد قويا العنصر الفني في ادب سنوات الحرب ، لقد كان شعر هذه السنوات يتحدث بحياء كبير عن اكثر الافكار والانفعالات سرية عند الانسان السدي يواجه التاريخ ، وعن موقفه من الحياة والموت ، من الحب والبغض ، عن مفهومه للوطن وواجبه نحوه . فاشعار اولفسار برغولتسز وسوركوف ، وتيخونوف ، وايساكوفسكي وغيرهم ، ممن كانوا يعبرون عن الطابع الماسوي لذلك العهد ، لم تكن على الاطلاق مشبعة بشعور ينم عن خسارة لا تعوض . بل كانت هذه الاشعار ، على العكس من ذلك ، مضيئة بالايمان بالنصر ، والاقتناع بالعدالة ، التي لا تدحض ، للقضية التي في سبيلها يقاتل الرجال والنساء على الجبهة ووراء خطوط العدو ، لقد كانت غنائية تلك السنوات ترتفع فوق المشاعر البشرية الفردية ، مصورة العواطف التي يتساوى فيها الجميع ، والتي كانت تربط الناس بعضهم ببعض وتربطهم بالزمن، وبالشعب . وبذلك لم تعد الغنائية فقط وسيلة لايضاح انفعالات الشخصية ، بل اصبحت تتيح نقل عقلية ووجه الفترة ، والعالم الروحي للشعب المقاتل الذي اصبحت عنصرا لا غنى عنه في الآثار الكبرى ذات الطابع الملحمي : مثل قصيدة « الابن » لانتوكولسكي ، و « زديا » لمارغريت اليغر ، وخاصة قصيدة « فاسيلي تركين » لتفاودوفسكي .

فقد استطاع تفارودوفسكي ، بجمعه بين الحس الفني العميق وبين التصوير الحماسي للمظاهر الاساسية للنفسية الشعبية ، أن يقدم عملا يعرض نموذج الجندي السوفياتي طوال الحرب .

ان المعنى الفني البالغ التنوع ، الذي كان يغلف الكتابة المركزة ، والالام مما يصيب الوطن ، وايمان الشعب بالنصر الذي لا بد منه ، كل ذلك كان يتحقق من صحته باستمرار بالتجربة الشعبية في « كتاب الجندي » ، تلك التجربة التي كانت تنعكس في تجربة البطل الرئيسي ، مما يجعل من « فاسيلي تركين » عملا ملحميا يعرض الجوانب الاساسية من الضمير الشعبي في تلك السنوات ، ان الخاصة

الجوهرية في طبع « تركين » ، الذي اكتشفه الفنان بين الجنود والذي يجعل من بطل « كتاب الجندي » تعبيرا عن الحالات النفسية لهذا الوسط وآماله وأفكاره ، هذه الخاصة يحددها واقع أنها تعوض السمات النموذجية للشغيل السوفياتي ، الذي رباه وكوته النظام الاشتراكي ، ودفعه تيار الاحداث التاريخية في حرب حاسمة بالنسبة الى مصائر الوطن والانسانية جمعاء ، تلك المصائر التي هي واضحة لعينية كل الوضوح في معناها واهميتها .

ان بطل قصيدة تفاردوفسكي لا يرى اي حاجز بينه وبين الشعب ، لانه ، هو نفسه ، من الشعب . انه جزء منه ، وهذه الصلة ، التي لا انفصام لها ، بين البطل وبين الشعب المقاتل ، كانت تعكس ظاهرة جديدة ، من الناحية التاريخية ، الا وهي التلاحم الذي حققته الاشتراكية ، بين جميع فئات الوطن ، وجميع قواه باسم الدفاع عن مكتسبات الثورة .

ان « تركين » ، ابن النظام الاشتراكي ، يمتلك شعورا دقيقا بكرامته الانسانية والوطنية ، ويتمتع بمستوى رفيع من الوعي الاجتماعي . لقد اظهر الفنان ، دون اي تنكب للحقيقة ولكن بابتسامة مأكرة وبكل سهولة ويسر ، حجم بطله ، الذي يعرف كيف يحتفظ ، في اقصى لحظات الحرب ، بمقدرته على التقدير الهادئ لنسبة القوى ، لا في ساحة المعركة وحسب ، بل وفي حلبة التاريخ كذلك . انه يتميز بفهم عميق للحقيقة التي لا تدحض والتي مؤداها ان الشعب هو الذي يرجح كفة الميزان الى ناحيته ، لانه هو ، وهو وحده ، المسؤول عن حاضر ومستقبل نوع الحياة والنظام الاجتماعي اللذين اختارهما بنفسه .

ان تلاؤم فكر البطل ، في هذا الاثر الذي ينتسب الى الواقعية الاشتراكية ، مع الزمن التاريخي يؤلف الفتح الجوهري المبين لمنهج الابداع الجديد ، ذلك ان بطل الآثار القائمة على اساس مناهج اخره تعوزه هذه السمة في غالب الاحيان . ففي الواقعية النقدية يظهر هذا التلاؤم عندما توسع التاريخية العفوية في فكر المبدع حدود حدود تصويره للعالم وتقود الفنان الى تسويد الواقعية ، متيحة له بذلك فهم وتصوير التناقضات الاساسية في العصر ، ومثل هذا الحل يميز اهم انتصارات الواقعية النقدية المعاصرة .

هناك تعقيلة رفيعة - لا بالمعنى الكتبي - تميز صورة « تركين » ، وهو رجل يمتلك نصاعة التفكير وسرعة الخاطر ، اللتين يتحلّى بهما الشعب ، الامر الذي يفسر ، الى جانب حقيقة الطابع القومي ، القوة والجاذبية اللتين تشعان منه . ان تركين يفكر باستمرار وهو يعمل ، بالضبط كما يفعل مبدعه الذي يضيف في رائعته « كتاب الجندي » ، طباعا فلسفيا على التأملات حول الحياة والموت ، وسلوك الانسان في ظروف غير عادية ، كظروف الحرب ، وهدف هذه الحرب ومعناها ، والماضي

والمستقبل ، وعنصر التعقلية ، الذي يتخلل القصيدة ، يظهر بوضوح من خلال سداجة القصص الظاهرية ، مختبئا وراء الامثال الشعبية ، والدعابات ، والاستطرادات الغنائية . ولكنه يستشعر باستمرار في نفاذ التعميم الفني ، وفي جو القصيدة ذاته الذي يزخر بالنقاء الاخلاقي الرفيع عند البطل الرئيسي والابطال الثانويين على حد سواء . ولقد اتاح اتساع الوجه المركزي وغناه للفنان ان يعرض ، من خلاله ، تصور الشعب للقيم الوجودية التي كان يدافع عنها في معركة مميتة مع العدو .

ان الاشتراكية ، بكل ما فيها من نظام علاقات ، وهيئات اجتماعية وعادات ، تؤلف ، في نظر « تركين » الواقع المادي ، الذي صنعه بيديه ، والعنصر المألوف ، والهواء الذي يتنشق . وهو لا يستطيع ان يتخيل نفسه خارج الاشتراكية ، لان نظام العلاقات الاجتماعية الجديد يمثل ، بالنسبة اليه ، والى ملايين الشغيلة ، القاعدة الطبيعية للعيش مع بعضهم . ويقدر « تركين » في الاشتراكية قبل كل شيء - وهذا مطابق لطبع الانسان الذي تربى في ظل هذا النظام - حرية الانسان الفردية وامكانية الخلق التي تمنحها الاشتراكية للانسان . وهذه الفكرة الجوهرية في « كتاب الجندي » تتجلى في ذلك المشهد العصيب ، الذي تدور فيه معركة فريدة بين « تركين » وبين « الموت » الذي يدفعه ، هو الانسان المرتبط ، بطائفة من الشوائب ، بالجماعة الانسانية ، الى قطع هذه الاسباب ، والتنكر لنتاج حياته ، للعمل ، للابداع ، وهذا يعني في الواقع موت « تركين » جسديا ومعنويا .

ولكن في وجه وساوس « الموت » ، في وجه تملقه الماكر ، ونيته في ادخال الريبة والشك الى نفس البطل فيما يتعلق بقواه ذاتها ، وفي وجه دعوته له بالاستسلام الى المصير ، ووعوده له بتخليصه من العبء الباهظ الذي فرضه عليه التاريخ ، يضع « تركين » تعطشه للعمل والخلق . وقد مكنته ثقته بامكانياته ، وبقدرته على اعادة ما دمرته الحرب ، ويقينه بأن الحياة قد اعطيت للانسان ليعمل لا ليخمل ، مكنته من دفع اغراءات الموت الخداعة ، التي تخفي « العدم » .

ان هذا التمجيد للابداع ، الذي يتميز به « كتاب الجندي » لتفاردوفسكي ، وعدد كبير آخر من المؤلفات التي وضعت اثناء الحرب ، وهذه المقدرة على ادراك وابراز العنصر الخلاق في طبع انسان الاشتراكية ، ذلك العنصر الذي هو سمة حاسمة ومسيطر ، يصلان بين ادب تلك السنوات والادب السوفييتي المعاصر ، الذي أصبح تصوير محتوى الشخصية الخلاق ، وتأكيد العنصر الخلاق الذي شكلته العلاقات الاجتماعية الجديدة في الشخصية ، هما المهمة الاساسية بالنسبة اليه ، هذا الموضوع مرتبط ، طبيعيا وعضويا ، بالعمليات التدريجية العميقة الجارية داخل المجتمع ، والمشكلات المستجدة التي برزت فيه ، والتي تبينها علاقات الانسان

والمجتمع الجديدة في ظل الاشتراكية ، في مرحلة تاريخية تتميز خصائصها ببداية بناء الشيوعية .

لقد اوجدت ظروف الحياة الاجتماعية ، التي تغيرت ، تحولات جوهرية في جدلية العلاقات بين الشخصية والمجتمع ، مسرعة ومكثفة بذلك سيورة تكون الوعي الجماعي لدى الانسان السوفياتي ، مسهمة في ازالة اي اختلاف بين المصلحة الخاصة والمصلحة الجماهيرية . وقد اوجدت التغيرات الاجتماعية - الاقتصادية التي تسمح ببروز الظاهرة التي كان يدعوها ماركس وانجلز « بالمجتمع الحقيقي » (أو الجماعة) . فقد كتب في « الايديولوجية الالمانية » يقولان : « ان المجتمع الظاهري الذي اقامه الافراد سابقا ، قد اكتسب باستمرار وجودا مستقلا بالنسبة اليهم ، وفي الوقت نفسه ، بما انه كان يمثل اتحاد طبقة أمام طبقة اخرى ، لم يكن يمثل فقط مجتمعا وهميا بصفة كلية فيما يتعلق بالطبقة المحكومة ، بل كان يمثل كذلك قيادا جديدا لها . في المجتمع الحقيقي يحصل الافراد على حريتهم في نفس الوقت الذي يتجمعون فيه ، وذلك بفضل تجمعهم وفيه (١) » . وعلى هذا الاساس لا يحوز الانسان حرية حقيقية الا ضمن مجتمع ، وعدم عزل نفسه عن هذا المجتمع ، وتحويله (أي المجتمع) من تجمع تناقضات وتنازعات طبقة الى رابطة ، الى جماعة من الافراد الذين يوحدهم ضمير جماعي ، والذين يتخطون الاختلافات التي كانت تفرق بينهم والتي نشأت عن اللامساواة الطبقيّة والمادية ، واللامساواة القوميّة في الحقوق ، والتعارض بين المدينة والريف والاختلافات في الثقافة والتعليم . ودعم تجمعهم ، أي المجتمع الاشتراكي ، بخلق الظروف الموضوعية التي تتيح للشخصية أن تزدهر بانسجام وأن تحتفظ بكمالها ، وتضاعف ثرواتها الروحية . « في التجمع (مع الآخرين) وحده يجد الفرد الوسائل لتنمية ملكاته في كل اتجاه ، اذن ففي المجتمع فقط تكون الحرية ممكنة (٢) » ، هذا ما نوه به ماركس وانجلز .

ان الجماعة الاشتراكية ، والعلاقات التي تنشأ فيها هي ارفع نموذج من العلاقات سواء منها القائمة أو الماضية . فلا يمكن لأي اجتماع لطبقات انسانية أن يلغي الاستلاب بين البشر ، والصراع التنافسي بين أعضاء الرابطة الاجتماعية والارتباب الذي يشعر به الناس كل نحو الآخر ، في التجمعات التي هي من هذا النوع هذه الخصائص للعلاقات الانسانية ، اللازمة لمجتمع الطبقات المؤسس على الملكية الخاصة ، تحدد الشكل السائد للعلاقات التي تقوم بين أعضاء هذا المجتمع ، الذين يناضل الواحد منهم ضد الآخر ، وتقوم بينهم علاقات متعارضة شتى .

ان الجماعة الاشتراكية تمكن من إبراز شكل آخر من العلاقات بين أعضاء

(١) ل. ماركس ، ف. انجلز ، المختارات في مجلدين ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ج ١ ، ص ٦٥ .

(٢) نفس المصدر ونفس المكان .

المجتمع ، شكل ليس بعد قائما على الكراهية المتبادلة ، والصراع بين الافراد من أجل مصالحهم الشخصية ، المتنافرة في غالب الاحيان ، بل على التفاهم بين أعضاء الجماعة ، فيحل مبدأ التفاهم تدريجيا محل الاشكال الاخرى من العلاقات الانسانية التي تحمل سمة المرحلة الانتقالية ، ونعني بها الاشتراكية .

ان انتقال المجتمع من الحيز ، الذي تفعل فيه التناقضات المتعاكسة بين أعضاء المجتمع فعلها ، الى الترابط الجماعي المبني على التفاهم والمساعد على حل التناقضات الداخلية لتطوره لمصلحة كل افراد المجتمع ، وبالتالي لمصلحة الشخصية (اي الفرد) هذا الانتقال ممكن عندما يتم ، خلال التطور الاجتماعي ، تقارب بين العوامل المادية الموضوعية للتقدم الاجتماعي والعوامل الذاتية ، أي عوامل وعي الشخصية ، وقد أدركت ادراكا تاما لا ضرورة التاريخية للتغيرات الاجتماعية - الاقتصادية الماضية في التحقق وحسب ، بل وكذلك الصفة العقلية لهذه التغيرات والخير الذي تحمله الى الانسان . هذا التدرج الثنائي ، والواحد من حيث طابعه ، يحدد تطور وانطلاق المجتمع الاشتراكي ويخلق المقدمات الموضوعية ، التي من شأنها أن تبرز ، في قلب المجتمع الاشتراكي ، الظروف المواتية لانتقاله الى مستوى آخر تحدده السمات الشيوعية . هذا التدرج المعقد ، الزاخر بالتناقضات الداخلية ، الموسوم بالعديد من المصاعب ، يشكل في هذه الآونة الموضوع الاساسي للواقعية الاشتراكية ، ذلك الفن الذي يدرس أشكاله التاريخية المادية ، والظواهر الفرعية ، التي أوجدها هذا التدرج في مجال النفسية الاجتماعية ، في العالم الداخلي للانسان ، الذي يتغير ، هو نفسه ، خلال التغيرات التي تحدث في المجتمع . ولا توضح الواقعية الاشتراكية ، في مؤلفاتها ، هذا التدرج طبقا لتسلسل الاحداث الزمني الخارجي ، بل تعكسه متناولة ومثبتة ، قبل كل شيء ، ما ينطوي عليه من النتائج بالنسبة الى التجربة الروحية للشخصية .

ان الفوائد التي تتلقاها الواقعية الاشتراكية من منهجها ، الذي يمكنها من تحليل الظواهر الاجتماعية وتحليل عالم الانسان الداخلي ، بطريقة تركيبية ، بكل ما في علاقاتها من اتساع ، ويمكنها من ايضاح سماتها المهيمنة ، هذه الفوائد قد استغلها ، على نطاق واسع ، الفنانون المخلصون للواقعية الاشتراكية ، الذين عرفوا كيف يفنون ويعكسون الوجه والعالم المعنويين للسوفييتيين الذين عاشوا أرواحا وشرس حرب في تاريخ البشرية .

اما بالنسبة الى الوعي البرجوازي . البحث فقد كانت النتائج الايديولوجية للحرب ، التي انتهت بسحق الهتلرية وتفجير القنبلة الذرية المقلق ، ذات أهمية كبيرة ، وقد أدت الى تدني ثقته (اي الوعي البرجوازي) بإمكانيات الانسان ، وقيمه الموضوعية ، وصفاته الاخلاقية ، واستعداداته للتغلب على السيطرة التي تمارسها

الغرائز على الجوانب الانسية في الطبيعة الانسانية . ان التشاؤم ، الذي يميز مفاهيم الطبيعة البشرية تتخلل الوعي البرجوازي المعاصر ، محددا نجاح الوجودية ، وانتشار « فلسفة العيشة » ، وتمكن المفاهيم اللامتعلقة في فلسفة التاريخ ، واتجاه ايدولوجي البرجوازية والقاء المسؤولية ، في خلو الحياة من الروح الانسانية في ظل النظام الرأسمالي ، لا على نظام العلاقات الاجتماعية ، بل على الانسان نفسه .

ولكن الواقعية الاشتراكية ، بعكسها الوقائع الموضوعية في الحياة والطابع الانسي للنظام الاشتراكي وأسسها الاخلاقية ، أعطت صورة أخرى للانسان ، الذي لم يقتصر فقط على عدم فقدانه لانسانيته ، رغم البلبا المذهلة التي أنزلتها به الحرب ، بل ضاعف ، على العكس ، ثرواته الروحية . فلم تستطع الآلام المبرحة ، التي حلت به ، ان تمنعه عن التعاطف مع البشر الآخرين ، والشعور بعظم المصيبة التي حاقت بهم . فبالنسبة الى « أندريه سوكولوف » ، بطل قصة « مصير انسان » ، لشولوخوف وكذلك بالنسبة الى كثير من الجنود البسطاء ، الذين عرّفتهم تجربتهم الخاصة ما هو « النظام الجديد » الذي كانت الفاشية تسعى الى اقامته في العالم ، والذين خبروا الجو الخانق المقلق في ليالي معسكرات الاعتقال ، التي كان يمتد في سوادها شعاع الصواريخ الشاحب ، وخبروا وحشية الجلادين الفاشيين ، والعمل في خدمة « الرايخ » كالعبيد ، بالنسبة الى هؤلاء ليست المحافظة على الحياة هدفا في حد ذاتها ، فقد طالما وقفوا أمام الموت وجها الى وجه . فبالرغم من الالمهم التي لا يتصورها عقل ، اجتفظوا بكرامتهم الانسانية مغذين شجاعتهم وارادتهم بفكرة الحرية ، واثقين من صلابة وصحة النظام الاجتماعي ، الذي كانوا يدافعون عنه ، والذي يعني في عرفهم « الوطن » . ان الناس الذين هم من هذا الطراز — وكانوا يؤلفون الاغلبية — والذين تحملوا عبء الحرب ، أدركوا النصر ، وقد اكتسبوا ثقة ، لا حد لها ، بصلابة الانسان وبامكانياته ، فكرسوا كل جهودهم لانهاض البلاد واعادة بناء ما دمرته الحرب .

وكانت النتيجة المباشرة لقرارات المؤتمر العشرين للحزب ، الذي وضع حدا للعواقب الناشئة عن عبادة الشخصية واعاد القواعد اللينينية للحياة في المجتمع ، هي رفع القيمة الموضوعية للشخصية ، ورفع مبادرتها وطاقاتها الخلاقة ، لان الحقيقة الاشتراكية الملموسة اوضحت بمزيد من الجلاء الطبيعية الانسية للاشتراكية . هذه الواقعة الاساسية في تاريخ المجتمع السوفياتي الحي قد درستها وصورتها الواقعية الاشتراكية على نطاق واسع ، وفي السنوات الاخيرة سيطر على الواقعية — وهو امر منطقي — النزاع الاخلاقي ، او تصوير التطور والصراع والانتصار ، في الوعي الفردي وفي النفسية الاجتماعية ، لمبادئ اخلاقية جديدة بتابع وتفني افضل ما تنطوي عليه الاخلاق الانسانية . ان هذه المسألة الانسية ، التي تعكس التغيرات

الجمهورية التي تناولت النوعيات الأساسية لحياة المجتمع الاشتراكي في المرحلة الراهنة ، لتمس مؤلفات مختلفة من حيث الموضوع ، محددة المحرض الاخلاقي في الواقعية الاشتراكية ، التي هي فن حضارة ، او فن عالم جديد .

على ان النزاع الاخلاقي لا يحل ، في الواقعية الاشتراكية ، محل دراسة الحياة الاجتماعية وتحليلها ، وتصوير العلاقات بين الشخصية والمجتمع ، مع كل ما بينهما من وشائج اجتماعية ، ونضال الايديولوجية الاشتراكية ضد ايديولوجية الملكية الخاصة . ان هذا النزاع مدرج في مثل هذه الدراسة كعامل ملازم ، يمكن الفنان من الوصول الى العالم الداخلي للانسان المعاصر ، ابن المجتمع الاشتراكي الذي أدرك النضوج ، وتصوير هذا العالم بشكل أعمق وأوضح .

ورغم ان المبادئ ، التي تحكم مفهوم العالم الذي هو في أساس منهج الواقعية الاشتراكية ، واحدة ، فان هذا النزاع لا يقود الفن الى توحيد الخصائص الجمالية ، او الانواع الاسلوبية . ان منهج الابداع الجديد مبني على الحرية الفردية للفنان في المعرفة ، وبالتالي في تصوير مظاهر الواقع ، التي هي موضوع دراسته ، واستيعابه الجمالي . ومنهج الواقعية الاشتراكية ، الى جانب انه لا يفرض على الفنان قواعد وتقنيات التصوير ، ولا يحد له تفتيشه عن اشكال جديدة للتعبير ، يسلم الفكر المبتكر للفنان ، مساعدا اياه على بلوغ حقيقة التاريخ ، والكشف عن اسرارها ، والوصول الى جوهرها ، الذي فيه تتحدد العلاقات الاجتماعية ، وتنضج التحولات الاجتماعية . والامانة لمبادئ منهج الواقعية الاشتراكية من شأنها ان تساعد الفنان على تنكب الطوباوية وتحاشي تصوير ما يجب ان يكون محل ما هو كائن .

ولقد اتاح منهج الابداع الجديد للواقعية الاشتراكية ان تركز على تحليل وتصوير وحل المشكلات الاجتماعية الأساسية التي تحدد مجرى التاريخ ومستقبل الإنسانية . وقد اعتمدت الواقعية الاشتراكية على الدراسة الموضوعية للواقع ، والتاريخ الحي وتناقضاته ونزاعاته المادية ، فصورت افلاس النظام القديم للعلاقات الاجتماعية ، والظهور المنطقي لعلاقات جديدة قائمة على أساس مبادئ وصلات اشتراكية بين الناس ، وقد عرضت قيام وترسخ حضارة الفت استغلال الانسان للانسان ، وصورت الانسان الجديد ، خالق التاريخ ، وصورت في الوقت نفسه الحركة ، التي تحمل المجتمع الاشتراكي الى اشكاله العليا . وبينت ان الانسان قادر على تخطي العقبات التي تعترض سبيله نحو التقدم ونحو خلق مجتمع مؤسس على مبادئ مطابقة للعقل . هذا هو دور ومعنى الواقعية الاشتراكية في الفن العالمي .

وقد سبق للنزاعات الاجتماعية ، الأساسية في عصرنا ، ان لفتت نظر الواقعية النقدية التي اوضحت ودرست ، ولكن بشكل اقل وميا من الواقعية الاشتراكية ، السيرورة الموضوعية لتغير التشكيلات الاجتماعية ، وانتقال المجتمع الحديث من

الرأسمالية الى الاشتراكية . وهذا امر طبيعي جدا لان الواقعية النقدية ، اذ كانت تعكس عقلية الجماهير الديمقراطية الواسعة ، كانت تدخل فترات القوة وفترات الضعف للوعي الديمقراطي مولدة بذلك مفهوما وهما للتاريخ . ولكن الواقعية النقدية ، بدراساتها للعلاقات الاجتماعية ، ودراساتها لتغيرات المجتمع نفسه ، وتحليلها لوضع الانسان في العالم البرجوازي المعاصر ، توصلت ، بأشخاص أكبر ممثليها ، الى الاستنتاج الموضوعي الذي مفاده أن نظام العلاقات الرأسمالية قد انتهى زمانه ، وأن الرأسمالية عاجزة عن حل التناقضات التي تمزقها . وهي بخلقها لاشكال وحشية من العنف واستغلال الانسان قد توصل المدينة الى الهلاك .

هذا الاستنتاج ، الذي توصل اليه أعظم ممثلي الواقعية النقدية ، لم يكن باستمرار مدعوما بتحليل للعوامل الاجتماعية ، التي تستشعر مباشرة في الحياة الاجتماعية ، والتاريخ المعاصر . وهو (أي الاستنتاج) ناشئ ، بصفة أساسية ، عن تحليل وتأملات تناولت أسباب افلاس القيم الاخلاقية - الايديولوجية للمجتمع البرجوازي ، أي عن تحليل النتائج ، التي تشهد ، بصورة مباشرة ، على انحطاط المجتمع نفسه ، وانحطاط هيئاته الاجتماعية . وقد توصل الواقعيون النقاد الى هذا الاستنتاج وهم يدرسون المصائر الانسانية ، وخصائص طبع ابناء المجتمع البرجوازي المعاصر وحوافز سلوكهم ، وحياة هذا المجتمع الايديولوجية ، والعلاقات العائلية ، فاضحين الاساطير والافهام التي ولدها وخلقها العالم المؤسس على الملكية الخاصة .

وقد أصبح بديهيا ، في نظر الواقعيين النقاد ، أن المجتمع البرجوازي يحسد اكثر فاكثر امكانيات الانسان ، سادا امامه كل سبيل تاريخي ، وفردى ايضا . وقد انهار ، بصفة نهائية ، وهم التقدم المتواصل للمجتمع البرجوازي ، وامكان النجاح الشخصي ، وارتقاء الانسان بسهولة ضمن اطار هذه المجتمعات . فقد صور تيودور دريزر ، في « ثلاثية الرغبة » ، بالاستناد الى مادة بناء وجودية واسعة ، صعود رجل اعمال ، قوي الارادة ، واسع الحيلة ، في مراقبي الثراء ، هو « فرانك كوبروود » ، احد اقارب الرأسمالية الاميركية ، الذي سار بلا رحمة نحو النجاح ، دون أن يتراجع امام العقبات ، أو يفقد الامل في الايام الخالية من الحظ ، محتقرا الاخلاق العامة ، مستهديا بفلسفة شخصية حول الحياة ، يمكن تلخيصها بهذه الصيغة البسيطة : « الحق للقوة » ، وبذلك تربيع على قمة السلم الاجتماعي . ولكن كوبروود بدأ عمله في ايام « الغروندرز » Grunders ، عندما كانت امكانيات النظام الرأسمالي تبدو غير قابلة للنضوب ، وكانت طريق الثروة مفتوحة امام الجميع . الا ان مستقبل الرأسمالية والشخصية التي تعيش وتعمل ضمن نطاق العلاقات الاجتماعية القائمة على اساس الملكية الخاصة بدا على نحو آخر ، بعد الضربات الهائلة التي تلقته

الرأسمالية من جراء أحداث الحرب العالمية الاولى ، ثم من ثورة اكتوبر الكبرى . فقد أصبح نجاح الفرد وصعوده امرا مشكوكا فيه . « فكلاید غريفت » ، بطل رواية « مأساة اميركية » ، التي هي أحد أبرز مؤلفات الواقعية « الدريزرية » ، تتملكه ، هو أيضا ، شهوة الثروة ، وفكرة التسلق ، وكل آماله منوطة بفكرة النجاح الشخصي ، محددة برغبته في الخروج من دائرة الخمول ، والانضمام الى أولئك الذين يمتلكون السلطة ، والذين هم كبار رجال هذا العالم . ولكن اذا كان كادبرود ، الذي تخطى العقبات ، قد توصل ، في آخر ايامه ، الى تصور للعالم يكتنفه التشاؤم وراح يفكر في غرور الحياة والاكتنار ، فقد انتهى « كلاید غريفت » على الكرسي الكهربائي . لقد أصبح من طائفة المغلوبين ، الذين يضطرون الى التراجع على اعتاب الثروة والسلطة ، وليس هذا لانه ، ككائن بيولوجي ، اضعف من كادبرود ، او انه اكثر تسرعا فسي اختيار وسائل الوصول . لا شيء من هذا على الاطلاق : بل كل ما في الامر هو ان الظروف الاجتماعية نفسها ، التي كان يعمل فيها ، قد تغيرت .

ان « دريزر » ، الذي يتسم نتاجه بسمات طبيعية واضحة ، لم يحل ذلك بينه وبين تناول حياة المجتمع والصراع ، الذي يدور فيه ، بروح سبنسرية ، واحلال العلل البيولوجية محل الاسباب الاجتماعية للسلوك الانساني . ففي رايه ان الصراع ، الذي كان يدور في العالم القائم على اساس الملكية الخاصة ، كان يتسم بطابع اجتماعي معين ، وكان عبارة عن صراع مصالح يحدد اتجاه سلوك الانسان والخصائص المسيطرة في طبيعته ، ومفهومه للعالم . فكلاید غريفت ، الذي يرتكب في البداية جريمة من أجل ترقيته (على أي حال لم يقتل عشيقته ، رغم انه كان راغبا في ذلك ، ولكنه لم يفعل شيئا لانقاذها بينما كانت تفرق في إحدى البحيرات) ، ثم يصبح ، هو نفسه ، ضحية للآلة القضائية وغرضا تتصادم حوله مصالح شتى ، ودسائس ، واعتبارات ذات صبغة مهنية وقانونية ، غريفت هذا ليس « لا خلقيا » على الاطلاق . انه رجل طبيعي من العالم البرجوازي ، يشاطر المجتمع ، الذي هو ثمرة من ثمراته ، انظاره واحكامه السبقية وأوهامه كل المشاطرة . انه ، وهو الجاهل العاقل عن أي رحابة في التفكير ، متعود ، منذ الحداثة ، على رؤية التسابق الذي يدور حوله في سبيل الكسب ، والذي يحدد حياة الاشخاص المحيطين به ، متعود على رؤية الرغد الذي يستمتع به أولئك الذين عرفوا كيف يستولون على حصة الاسد ، والذين يبهرونه ، هو الانسان الذي ينتمي الى الطبقة الدنيا من المجتمع . ففي وعيه ، كما في وعي كثير غيره من الناس ، يعني النجاح والقوة كل شيء ، وهما يدفعان ، الى المرتبة الثانية ، المبادئ الاخلاقية ، التي تؤكد ، هو ، من خلال تجربته الشخصية اليومية ، من عدم جدواها ومن عمقها . من أجل ذلك كانت اللاخلاقية ، التي دفعته الى الاعتداء على حياة عشيقته ، مشتقة من لاخلقية المجتمع نفسه ، وهو ما يبينه « دريزر » ، بواسطة

مادة بناء وجودية واسعة ، يحللها ويعممها في روايته . وهو يبين ، بكل وضوح ودون أي لبس ، الى أي مدى من اللااخلاقية والالانسانية ، تصل العلاقات داخل أسرة غريفت ، التي يتخلل فرعها الفني عن والذي كلايد الفقيرين التافهين المتعلقين بالاخلاق الدينية ، ضاربا بالصلة العائلية وحتى الواجب الانساني البسيط عرض الحائط ، وهكذا يجد كلايد نفسه في ظروف من شأنها ان تدفعه ، موضوعيا ، الى الجريمة . ونفس اللاخلقية تميز اللعبة القضائية التي بدأت حول كلايد ، اذ ، بعد ان انكشفت الظروف التي لا بست موت « روبرتا » ، لم يشأ أحد بالفعل ان يجلو الاسباب الحقيقية للعمل الذي ارتكبه كلايد . لا أحد من ابطال هذه الاحداث المأسوية يريد ان يفكر في مسؤولية المجتمع ، الذي شوه العالم المعنوي لانسان ، باسقاط امكانياته الى أبعد الحدود . لقد دحضت رواية « دريزر » وفضحت وهما من أرسخ اوهام المجتمع البرجوازي ، وهو الفكرة الديماغوجية التي تنطوي عليها الايديولوجية والدعاية البرجوازيين ، والتي تمجد « عدم حد » الامكانيات لاي كان في الوصول الى النجاح والارتقاء الشخصي . والعالم البرجوازي ما زال يسعى الى اغراء أبنائه ببريق النجاح الكاذب ، غير ملتفت الى الذين قضوا دون هذا النجاح ، حاميا بكل حرص ، ودون أي رحمة ، المصالح الطبقية لأولئك الذين يقبضون على زمام السلطة . وقد تحدث الكاتب عن كل ذلك بعنف شديد .

ان التهمة الخطيرة التي تنطوي عليها رواية « دريزر » ، كانت فائقة الحد ، لهذا احتلت « مأساة اميركية » ، بصورة منطقية ، مكانة مرموقة في الواقعية النقدية المعاصرة ، وسجلت انعطافا نحو دراسة التناقضات العقيدية في المجتمع الحديث المبني على الملكية الخاصة . وقد عارض « دريزر » لأخلاقية العالم البرجوازي بالاخلاق الواضحة تمام الوضوح والموجودة عند الشعب ، عند الناس الذين يعملون ، والذين لا يعرفون الخضوع الاعمى للجشع الذي استعبد كلايد . ان هؤلاء القادرين على رفض الاغراءات التي يقدمها اليهم عالم اللامساواة الاجتماعية بسخاء ، وأن يعيشوا بدون أن يخسروا كرامتهم الانسانية ويبددوها . لقد كانت « روبرتا هولدن » ، عشيقته كلايد ، تنتمي الى هذه الفئة من الناس ، والكاتب يعارض بصورتها الاخلاقية صور الشخصيات الاخرى في الرواية ، لان في موقفها من الحياة سمات كثيرة تقوم على المبادئ الاخلاقية التي يسير عليها اناس العمل . هذا الوضوح في المقابلة بين مختلف نماذج الاخلاق الاجتماعية قد ابرز كذلك الطابع النقدي في رواية دريزر .

لقد كانت رواية « مأساة اميركية » تمس وتنقد المظاهر الاساسية لحياة المجتمع البرجوازي . ولكن الكاتب رغم شهادته على فقر المبادئ الاخلاقية المؤثرة تأثيرا مدمرا في حياة وومي ابناء العالم البرجوازي ، ورغم تأكيده ، بواسطة الوقائع الواردة في الرواية ، افلاس فكرة الترقى الشخصي ، درس باهتمام اولية هبوط القيم الاخلاقية

نفسها في ضمير أناسي المجتمع البرجوازي ، معتبرا هذا الهبوط بمثابة قاصمة وجودية . وقد صور هذا التدرج في رواية « سنكلير لويس » ، « بابيت » ، التي كتبت قبل رواية « مأساة أمريكية » .

لقد كان مستر « بابيت » ، وهو رجل أعمال ناجح من مدينة « زينيت » الصغيرة المزدهرة ، يمثل اقنوما آخر من الانحطاط الخلقي غير الذي يمثله كلايد غريفت . فاذا كان غريفت يعدد على القانون ، فبابيت ، الذي يشك في قداسة القانسون ، زارع قلاقل يعرض للخطر اسس الازدهار الاجتماعي . واذا كان غريفت ينتمي الى الشرائع الدنيا من المجتمع البرجوازي ، فان بابيت يحتل مركزا مرموقا . ولكن ليس هذا سوى اختلاف سطحي ، لان كلا الاثنين ثمرتان لتربية واحدة وحضارة واحدة واسلوب حياتي واحد . عالم غريفت الداخلي هو صنائع الذاتية ، وهو تعطش بحث الى النجاح . وعالم بابيت هو فاقد الذاتية ايضا ، ولكنه يملا فراغ روحه ، وفراغ حياته نفسها بطائفة ، من الافئاش والاوئان ، يتعبد لها بكل ورع . ان الفراغ المتكون في عالم بابيت المعنوي مملوء بجوهر ممدتي (réification) ، اي بتملك الاشياء التي تقود شخصيته الى العري الروحي المطلق . وقد سبق لما ركس ان حدد علة هذه الظاهرة بهذا التعبير : « لقد جعلتنا الملكية الخاصة اغبياء ومحدودين الى درجة اننا لا نعتبر الشيء ملكا لنا الا اذا كان في حوزتنا . . . ففي مكان جميع المعاني الحسية والعقلانية ظهر الاستلاب المجرد لكل هذه المعاني ، وهو معنى الحياة (او الملك) . » (١)

ان معنى الملكية ، اي حيازة المراء لبنته الخاص المكتظ بأشياء فاقدة لذاتيتها ، موحدة في نمطها - من رياش ، واجهزة كهربائية ، الخ . - وان تكون له عائلته الخاصة ، وزوجة فقدت كل وجه انساني ، واولاد غير منضبطين وغير مفهومين ، الى حد ما ، بالنسبة الى فكر بابيت المقيس ، وان يمتلك سيارته الخاصة ، وتجارته ، التي يكاد فيها مستخدمون لا يابه لزيابهم الانسانية ، وان تكون لديه ترسانة مقولبة من الافكار المتبدلة حول الديمقراطية وفوائد المبادرة الخاصة ، واسلوب الحياة الاميركي (American way of life) ذاك هو ما يملا الفراغ الروحي لبابيت ، الذي حرمته ظروف حياته من أي سمة فردية أو فكرة شخصية ، وخلقت لديه الوهم بأن حياته مملوءة تماما . ولكنه في لحظات نادرة وقصيرة من الاستضاءة العقلية يشعر ، هو نفسه ، كم أن حياته فارغة ، غير أنه لا يستخلص من ذلك كل النتائج . الا أنه سرعان ما يستبعد هذه الاحاسيس المقلقة ، ليستعيد روتين كل يوم . ان بابيت ، كبرجوازي نموذجي ، لا يقيم أي علاقة شخصية وانسانية مع الحياة : انه يتصرف ويفكر ضمن

(١) ل.د. ماركس ، المؤلفات الكاملة ، مخطوطات ١٨٤٤ . الاقتصاد السياسي والفلسفة ، باريس ، المنشورات الاجتماعية ، ص ٩١ .

اطار الاشكال المقيسة للنشاط والفكر الاجتماعيين والخاصين . وليس ضعف المزايا الفردية ، وانعدام صفات الشخصية المستقلة وقفا على بابيت وحده : بل ان ذلك ناشىء عن اسباب تفعل فعلها بشكل واسع في المجتمع البرجوازي ، وتؤدي الى تسوية الطرافة الشخصية للانسان .

أما فيما يتعلق بابيت ، فان طبيعته تعوزها الاسس الاخلاقية المتينة . فمحل الاخلاق عنده تحل الرسوم المثقبة العملية ، لانها تشكل ما يشبه الدرع ، او الغلاف الذي يستطيع ان يخفي وراءه حساباته الانانية ، وتسوياته القدرة مع ضميره ، والخداع في الاعمال ، الذي يصفه بابيت بالمهارة ، والروح العملية ، الخ . وغير ذلك من المساوئ والآثام التي لا يروقه اعلانها .

ان مسألة المحتوى الاخلاقي للشخصية ، وقدرة هذه الشخصية على اختيار المعايير الاخلاقية من أجل تقدير نشاطها نفسه ونشاط الآخرين ، وأهليتها لخلق حواجز داخلية مهمتها صد التأثيرات الخارجية الضارة ، التي في امكانها ان تدمر الاسس الاخلاقية في الانسان ، هذه المسألة تشغل الفن والفلسفة وعلم التربية ، منذ وقت طويل . وقد سعت البرجوازية ، في بداية عهدها ، بواسطة الدين والتربية والفن ، الى ان تبذر في وجدان ابنائها المزايا الضرورية لحياتهم الخاصة والمدنية ، معارضة باخلاقتها فساد وخفة ولاخلاقية طبقة النبلاء والارستقراطية . الا انها (اي البرجوازية) لم تحتفظ طويلا بالاخلاق الطاهرة والسجايا الكريمة : فعندما قبضت على زمام الحكم ورثت من نقائص المجتمع القديم ، وأضافت الى هذا الميراث عيوبها الخاصة . وقد أدت ضرورة الاحتفاظ بالسلطة ، عن طريق اضطهاد واستغلال الجماهير البروليتارية بلا رحمة ، واستعباد شعوب المستعمرات بمدد كبير من الرياء و« الفريسية » ، أدت الى تضخم في القيم الاخلاقية للضمير والعالم البرجوازيين . وقد هزىء نيتشه بالاخلاق العامة ، التي كان يدعوها باخلاق العبيد وأخلاق القطيع ، وقد عارضها بأخلاق السادة ، التي لم تكن في الواقع سوى لاأخلاقية مطلقة . وفن الانحطاط ، الفخور بلا اخلاقيته ، رفع النقائص الى مرتبة الفضائل .

ولكن انحلال الانسان الناشىء عن الرأسمالية كان بعيد الغور . وكانت اللااخلاقية اشبه بورم خبيث يعيث في جسم المجتمع الرأسمالي ، فيقسم كذلك الخلايا السليمة في هذا الجسم .

ان لامبالاة بابيت الاخلاقية ، التي لاحظها سان كلير جيداً ، ليست ، على الاطلاق ، ظاهرة غير ضارة . فبعد ربع قرن من صدور رواية « لويس » ، بحث كاتب أميركي آخر ، هو « ارثر مولر » ، في مسرحيته : « كل ابنائي » ، حالة نموذجية من اللااخلاقية البرجوازية ، تحولت الى خيانة ، لان الصنامي جوكيلر ، الذي أجرى صفقات تجارية خلال الحرب العالمية الثانية ، مزوداً الجيش الجوي الأميركي بقطع

غيار للطائرات غير سالحة ، كان هو المسؤول عن موت ابنه وموت طيارين اميركيين آخرين كانوا يناضلون ضد الفاشية . ان جو كيلر ، رجل الاعمال الناجح ، كان بالفعل شريكا للهتلريين . ثم ان تدني القيم الاخلاقية ، وضعف التماسك الخلقي عند الانسان في نطاق العلاقات الاجتماعية الرأسمالية يفسران سقوط « اتيان هولر » ، بطل رواية جون شتانبك : « شتاء كربنا » ، وهو رب أسرة طيب وشغل جيد ، راح يمارس عمليات ابتزاز مختلفة ، فتسبب في هلاك صديقه ، وتحول الى رجل طماع متوحش خال من الرحمة . ان انحلال « هولر » ، الذي يبدو غير متوقع ، في البداية ، وصعب التفسير ، ليعكس ، في الواقع ، عملية تدرجية من اهم العمليات التي تجري في نفوس الناس الذين أفسدتهم الرأسمالية ، التي تجرد الانسان من أفضل سجايه . ولكن رغم ان جوهر بابيت الاخلاقي عديم الشكل ، وان عالمه الداخلي فارغ تماما ، فانه من الممكن ملء هذا العالم ، مع ذلك ، ذلك ان بابيت ، صاحب المزاج الدموي ، الذي يشعر بالسعادة بمجرد انه يحيا ، والذي هو ، في الوقت نفسه ، رجل اعمال جاهل وسوقي ، يعتبر نفسه — كما يعتبر أمثاله من الناس — مثالا انسانيا ومثالا مدنيا ، وموطنا عاقلا ، مقيّسا ، ينبغي ان يتخلده العالم بأسره نموذجا يحتذيه ، لان أمثال بابيت هم وحدهم القادرون على اعطاء حياة لاثقة تقوم على الديانة المسيحية . ان بابيت يحرص على بقاء الملكية ، ويحمل في صدره حقدا اعمى لجميع الذين يعتبرهم اعداء لهذه الملكية . انه ، كأقرانه « البابيتيين » الآخرين ، رجال الاعمال ، والمصرفيين ، والصناعيين والملاك ، وغيرهم من الناس المتبصرين المقيّسين الذين شوهتهم الحضارة البرجوازية ، مستعد لان يتسلح برشيش وينخرط في أي حرس وطني أو أي فصيلة من فصائل « عصابة المواطنين الصالحين » ، النموذج الاصلي « للمينتمان » (minutemen) الحاليين أو أعضاء جمعية « جون بيرنش سوسايتي » ، ويستأصل جميع الذين يعدّهم خصوما لنوع الحياة الذي ألفه : من مثقفين واشتراكيين وبروليتاريين .

و « الفاشيو » الاولى ، وهي المنظمة التي أعطت اسمها لخطر حركة رجعية ظهرت في القرن العشرين ، أي « الفاشية » ، انشئت في « ميلانو » في ربيع عام ١٩١٩ . وفي نفس العام كان ديمافوجي مهستر ، يدعى « هتلر » ، يطوف على معامل الجعة في مدينة « ميونيخ » ، والمحافل العمالية داعيا الى الافكار « القومية — الاشتراكية » . وكان الزعماء المقبلون للنازية يؤلفون كوادرم من بين الناس الذين أصابته الحرب العالمية الاولى بويلاتها ، والعسكريين السابقين ، واصحاب الحوائث الفلاسين ، والبروليتاريين المتدينين عن مستوى طبقتهم ، اليائسين ، في اعقاب صراع رهيب من أجل الحياة ، وذلك استعدادا لالغاء الاشتراكية ، خادمين بهذا ، باخلاص ، سيدتهم الحقيقية ، وهي البرجوازية الكبيرة . في البداية كانت الفاشية تزعم انها

حركة ضد الرأسمالية ، مستخدمة بمهارة ، الصيغ النمقة اليسارية ، ولكن فناني الواقعية النقدية فهموا طابعها المحافظ المفرق في الرجعية ، وأدركوا الخطر الفادح الذي تعرض الإنسانية إليه ، وهذا ما يبرز أهميتهم ويشهد بقوة الواقعية بوصفها منهجا للابداع .

ان « بابيت » سانكلير لويس ينطوي على حدس بهذا الخطر . ثم ان لويس حلل بمزيد من التفصيل تصاعد الخطر الفاشي في أمريكا ، وذلك في عدة روايات هي : « هذا مستحيل عندنا » (١٩٣٥) ، و « جيديون بلاينش » (١٩٤٣) ، و « سانغ رويال » (١٩٤٧) . ودرس واقعيون نقديون آخرون هذا التدرج المقلق الذي ينم عن أزمة المجتمع البرجوازي العميقة ، ولجؤ الفئات الحاكمة الى أساليب الارهاب ، في سبيل المحافظة على سلطتها وامتيازاتها . وقد أوضح ايضاحا تاما ، جوهر الایدولوجية الفاشية ومحتوى ديماغوجيتها ، في روايتي : « الجبل السحري » ، لتوماس مان ، و « نجاح » لليون فيشتونفر . وقد التفت الواقعيون النقديون ، بالطبع ، وهم يصورون مراحل ظهور الحركة الفاشية ونموها ، الى دراسة الاسباب التي مكنت الفاشية من اجتذاب وافساد كثير من الناس . وقد وضعوا في مقدمة هذه الاسباب لآخلاقية المجتمع البرجوازي ، ونسبية القيم الاخلاقية ، التي تسود فيه ، وفساد العديد من الاشخاص ، الذين شوهتهم الرأسمالية ، وفقدانهم لكل متانة خلقية ، ووجود نوع من الفراغ الاخلاقي في ضمائرهم ، ذلك الفراغ الذي سرعان ما ملأه ، بصورة مكثفة ، بالایدولوجية الفاشية ، او القبفاشية ، كما هي الحال بالنسبة الى مستر بابيت .

وصعود اللااخلاقية في العالم الرأسمالي مرتبط بانحطاط مثل المجتمع البرجوازي نفسه ، وعدم وجود فكرة عظيمة فيه قادرة على دفع الجماهير والانسان الى القيام بعمل تاريخي ، لان ايدولوجية الاعمال لا تحتوي على هذه الصفة . ان البرجوازية تستطيع النضال من اجل وجودها ، من اجل المحافظة على سلطتها ، وهي مهتمة بالتقدم التقني والمادي ، ولكنها عاجزة عن تقديم فكرة بناءة من شأنها ان تحل التناقضات الداخلية في العالم المؤسس على الملكية الخاصة .

لقد أدرك الفن البرجوازي ، منذ زمن طويل ، خلو المجتمع ، الذي هو نتاجه ، من الافكار التجديدية . فعشية الحرب العالمية الاولى مباشرة ، عبر « أندريه جيد » في روايته : « أقبية الفاتيكان » ، عن الفكرة الفامضة والخطرة ، المتعلقة بالفعل « المجاني » ، أي العمل الخاص ذي الهدف المادي المحسوس ، والمعنى الواضح . لقد كانت فكرة الفعل المجاني وشيكة الوقوع ، وكانت تعكس أزمة الضمير البرجوازي وقد انطلق « جيد » من وضع طبيعي تماما ، وهو : أن الانسان كائن نشيط ، ولا يمكن له ان يظل في حالة تبلد . فلا بد له ان يفعل فعله في المجتمع الذي يعيش فيه .

والمشكلة هي في ان نعرف باسم من ، عليه ان يعمل . واذا كان الناس ، المصدومون من جراء الاوضاع السائدة في المجتمع القائم على الملكية الخاصة ، يبحثون عن طريقهم نحو عمل اجتماعي واع ، فان جيد ، وآخرين يقدمون اليهم رامجا (طير من الجلد الاحمر يستعاد به الصقر اثناء الصيد) يشجع الانسان على النشاط ويحرره ، في الوقت نفسه ، من قيود الاخلاق التي كانت تحتفظ به تحت سيطرتها . فبطل الرواية ، « لافكاديو » الشاب يقذف من قطار سائر عجوزا ، باسم العمل المجاني ، ويشعر ، بعد اقتراف جريمته ، بأنه ينصهر مع الحياة .

ان الحركة والايديولوجية الفاشيتين ، التين كانتا تعلنان ، بكثير من الضجيج ، عن « ديناميتهما » و « نشاطهما » ، كانتا تقدمان للناس ، المتعطشين الى العمل ، بديل العمل التاريخي ، وفكرة التفوق القومي ، واضعتين تحت الفعل « المجاني » هدفا محافظا ، واضح المحافظة ، مالتين الفراغ الذي يشتمل عليه الفعل « المجاني » بنظام الافكار الفاشية العدواني اللفظ .

ولكن الفكر الديمقراطي ، وكذلك الجماهير الشعبية قاومت التأثير المدمر الذي كانت تمارسه الايديولوجية الرجعية وراحت تبحث ، بمزيد من النشاط ، عن طرق تؤدي الى العمل الاجتماعي الواعي والقادر على حل النزاعات الهائلة في عصرنا ، والذي من شأنه ان يحرر الانسان من عبء الالام والمصائب التي يلقيها في حياته ، والتي تولدت عن النظام الاجتماعي المحتضر . وقد ساعدت الحركة العمالية القوية ، ونمو النضال ضد الفاشية في سنوات ما قبل الحرب ، والسنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية ، والنضال في سبيل السلم والاشتراكية والاستقلال الوطني ، ساعدت باستقطابها الجماهير الشعبية والمثقفين ، على تخليص الوعي الديمقراطي من كثير من المفاهيم الوهمية والمغلوطة عن سير حركة التاريخ ، والرئايات الحقيقية ، وعلى تكوين اخلاق اجتماعية رفيعة ، هي السمة المميزة النوعية للوعي الديمقراطي . على ان الوصول الى طبيعة تناقضات العالم الحديث الرئيسية ، والى طابعها ومصادرها ، منوط بمصاعب لا حدها ، لان السيرورة التاريخية نفسها قد تعقدت تعقدا كبيرا ، وقد عكست الواقعية النقدية وادركت الصعوبات الحقيقية التي تحيط بتكوين الوجدان الاجتماعي الجديد .

وكان اكبر معثلي الواقعية النقدية يرون ان تكون مثل هذا الوجدان ضرورة ملحة ، وكان هذا الاستنتاج يدل على مفهومهم التاريخي للواقع ، ذلك المفهوم الذي تقدمه الواقعية وحدها دون غيرها . وقد ابدت الدراسة اليقظة الواسعة للعالم الواقعي ، والتاريخ الحقيقي للمجتمع ، وحياة العقل الانساني ، وصراع مختلف تيارات العصر الفكرية صحة استنتاج الواقعية النقدية ، الذي يتحدث عن ضرورة تخلي الانسان عن اسلوب الحياة المتهافت ، الذي يدمر الشخصية ، ويولد اللانسانية

والعنف ، وأشد التناقضات حدة في هذا القرن . الا أن نقد المجتمع ، الذي تنطوي عليه مؤلفات اكبر ممثلي الواقعية النقدية المعاصرة ، لم يكن له باستمرار ، وعند جميع المؤلفين ، طابع نفى خطير لنظام العلاقات الاجتماعية الرأسمالي ، وكان في الغالب مقتصرًا على مسالية اخلاقية . ولكن التاريخية العفوية للفكر الفني اتاحت للواقعيين النقاد ان يدركوا ويصوروا السرورات الاجتماعية الجوهرية والعامّة ، التي تحجبها المصائر أو النزاعات الانسانية الدائرة داخل الاسرة البرجوازية ، والتناقضات النفسية الخاصة والاجتماعية عند الانسان . وقد تحولت دراسة العلاقات الانسانية ، بصورة طبيعية الى تحليل للحياة المعاصرة ، ومكنت من اثبات الارتباط بين النزاعات التي نضجت ضمن دائرة النشاط الانساني الخاصة وبسبب النزاعات العامة في هذا القرن .

ان اشتداد تبعية الانسان ، بالنسبة الى العمليات التدرجية الدائرة في المجتمع ، وهو ما استوعبته الواقعية النقدية استيعابا كاملا ، اجبر ممثليها على اعادة طرح مسألة العلاقة بين الشخصية والمجتمع ، وحلها بطريقة جديدة ، وذلك بالتركيز على قضية مسؤولية الانسان الاجتماعية في مواجهة احداث العالم . ان مثل هذه المسألة تتميز بها جميع مؤلفات الواقعية النقدية الكبرى في القرن العشرين ، وقد كان ظهورها وثيق الصلة بالتطورات الثورية التي تدور في المجتمع الحديث وتكشف عن التناقضات الجوهرية فيه .

وقد انطلق غالسودري وتوماس مان ، وروланд وهمغواي ، وسين اوكازي وروجيه مارتن دوغار ، لدى تحليلهم لشكل العلاقات الجديد بين الانسان والمجتمع ، وهو الشكل النموذجي لعصرنا ، من التجربة الاجتماعية الحسية ، مخضعين أسلوب الحياة القائم الى نقد عفيف ومبرر ، ومنقلين من تحليل النزاعات الاخلاقية ، ودراسة التيارات التي تميز انحطاط المجتمع البرجوازي خلقيا وروحيا ، الى تحليل اسبابها الاجتماعية . تلك هي طريق طبيعية بالنسبة الى فن يهتم بالحياة المادية ، واعمال البشر وعالمهم الروحي ، التي تفتني صورتها ، التي تحققت بفضل المزية التحليلية للمنهج الواقعي ، بايضاح الحوافز الاجتماعية للنشاط الحيوي ، أي بتصوير وتحليل التناقضات الاجتماعية التي تولد ، في نهاية المطاف النوازع التي تدفع الانسان الى التصرف على هذا النحو أو ذاك . من اجل هذا احتفظت الواقعية النقدية في القرن العشرين ، وهي تدرس الواقع المادي لعصرها بكل انتباه ، بقدرتها على اجراء تصحيحات اجتماعية كبرى ، وهي سمة كانت تميز الواقعية النقدية في المراحل السابقة . هذه القدرة وجدت تعبيرها في الروايات الحماسية الكبيرة ، التي تميز الواقعية النقدية الحديثة ، خاصة وان تعقد السيرورة التاريخية والعسدد الوافر من العوامل التي تؤثر فيها قد تطلبت احاطة واسعة بالواقع . وغني عن البيان

ان الملحمة لم تحل محل الانواع القصصية الاخرى ، ولكن كما حدث للرواية ، التي تغيرت كثيرا في الادب المعاصر ، فاصبحت في الوقت الحاضر تبنى على اساس نزاع حاد، اكثر مما قبل، كاشفة عن التناقضات الاساسية في العصر، مركزة على الحوادث حدث للملحمة ان تلقت دوافع جديدة في عصرنا وانشادات اجتماعية كبيرة . لقد سار التوسع في تناول الواقع في الرواية الملحمية ، وادخل خطط جديدة في القصص جنبا الى جنب مع الدراسة التي اجراها الواقعيون على مسألة الوجود التاريخي للبرجوازية وهي مشكلة اساسية في الواقعية النقدية المعاصرة ، بصرف النظر عن معرفة ما اذا كانت مؤلفاتها تمثل السيرورات الاجتماعية ، والمصائر الانسانية الشخصية او النزاعات العائلية ، التي تعكس نزاعات ذات طابع اعم ، طابع تاريخي .

في رواية روجيه مارتن دوغار الملحمية يظهر وجه اوسكار تيبولت ، وهو تجسيد للاسس الجوهرية للاخلاق البرجوازية والضمير البرجوازي ، يعتبر نفسه حارسا للنظام الاجتماعي القائم على مبدأ الملكية الخاصة المقدس بالاتحاد الوثيق مع الكنيسة ، التي تحمي اسلوب الحياة البرجوازي من مهاجمات الاشتراكيين والمليحدين والبروليتاريين وغيرهم من صانعي القلاقل ، وهم الاعداء الطبيعيون للطبقات التي تتمتع بالامتيازات . ان روجيه مارتن دوغار عندما خلق شخصية تيبولت الاخاذة ، وضع فيها السمات الجوهرية والمميزات الخاصة بالضمير البرجوازي ، وهي سمات نجدها كذلك في « سدمز فورسيت » او في شخصيتي فردينان داميلي بوشارديل ، في ملحمة فيليب هيريا : « آل بوسارديل » .

ان الصفة الحاسمة لروح وطبيعة اوسكار تيبولت ، هي ، انه يكون مقتنعا بأن النظام المؤسس على الملكية الخاصة هو الشكل الممكن الوحيد للوجود، واللامساواة الاجتماعية الموجودة في المجتمع هي ، في نظر تيبولت ، شيء لا يمكن تفاديه ، وهي بمثابة خير تقريبا . وقد حل فيه معنى الملكية محل العواطف الاخرى ، وشوهدا وانتزع منها ذاتها ، مكسبا مفهومه للعالم انسجاما ومنطقا سطحيين ، يخفيان لا انسانية اوسكار تيبولت . ومثل هذه السمات من استبعاد الصفة الانسانية صورها « دوغار » في رواية « فرنسا العتيقة » ، حيث بين كيف - حسب تعبير ماركس - أن « معنى الملكية » ينتزع من الانسان انسانيته ، ويحوله الى حيوان جشع هائج . واوسكار تيبولت ، الذي يدوس بالقدم النزعات الانسانية ، قد جردته الملكية ، هو ايضا ، من الصفة الانسانية . فهذا الرجل المخلص للاشكال الخارجية من الحياة ، الحريص على المبادئ الاخلاقية التي يدين بها المجتمع البرجوازي ، هذا الطمئاع ، الذي انشأ اصلاحية للاحداث ، جعله طبعه الشكاك يحبس فيها ابنه بالذات انما هو طاغية في اسرته ، وهو سور للرجعية السياسية ، وخورني يطبق بالحرف التعاليم الدينية . لقد فقدت شخصيته كل محتوى انساني . ولكن النظام ، الذي

يؤيده دون تحفظ ، لا ينطوي الا على استقرار ظاهري ، وهو في الحقيقة منخور بالتناقضات التي لا يمكن التوفيق بينها . وفي أسرته بالذات أحداث مؤلمة توشك ان تقع ، وقد بدأت العلاقات بينه وبين ابنائه تتعارض . فالأسرة البرجوازية ، التي كان تيبولت يعتبرها مؤسسة لا تتزعزع ، وقلعة من قلاع النظام ، عاجزة عن ستر تحليلها الشنيع ، الذي لا يمكن حتى للرياء والتزمت أن يخفيها . والمجتمع الذي كان تيبولت يعتبر انه يفوق كل مجتمع («Necplus Ultra») ، سائر حتما نحو الاشتعال العالمي ، الذي سيهز أركان الرأسمالية ، ويطلق الثورة الاشتراكية .

ان شيطان الملكية الذي يعبده تيبولت بخضوع متزمت ، تشع منه عناصر تسمم الروح الانسانية . وقد بين « مارتن دوغار » بمهارة فائقة في التحليل النفسي ، كيف يستعبد أسلوب الحياة ، المؤسس على المبادئ الاثيرة لدى أوسكار تيبولت ، البشر سواء بافقادهم ذاتهم ، كما هي حال « جيزال » ، أو باكسابهم لا اخلاقية انانية ، تصبح طبيعة ثانية حتى بالنسبة الى شخص يمثل ندوة « راشيل » ، أو بتحويلهم الى رجال أعمال ، اي الى متهنئين محدودي الافق ، كما هي الحال بالنسبة الى انطوان تيبولت ، الذي يريد ان يتوافق مع العالم الذي يعيش فيه ، ولكنه لا يفكر في نواقصه ، فيدفع حياته ثمنا لعماه الاجتماعي .

ان التصوير المنطقي ، المتعدد الجوانب للصفة النازعة للانسانية في النظام البرجوازين ، الذي يفقر الشخصية ويشوهها ، ويدفع الانسانية نحو الكوارث الرهيبة ، كان ، في تعميقه محتوى الرواية النقدي ، يتضمن بالطبع مسألة علاقة الانسان بالرأسمالية ، كنظام اجتماعي . وهكذا تظهر ، في ملحمة « مارتن دوغار » ، مشكلة الاختيار ، وهي احدى المسائل الاساسية في الحياة الانسانية خلال عصرنا هذا .

ان « مارتن دوغار » يطرح هذه القضية ، وهو يدرس طابع ومصادر الخلاف بين جاك وانطوان تيبولت ، من جهة ، وبين بيئتهما ، من الجهة الثانية ، وتمردهما على السلطة الابوية ، وسلطة المجتمع الذي يعيشان فيه . وكانت قضية الاختيار تجر معها بالطبع قضية اخرى ، هي قضية البحث عن عمل اجتماعي متسم بالوعي .

ان مسألة العمل ، الذي يمكن للانسان ان يقوم به في عالم ناقص قاس ، مسألة سهلة الحل ، في نظر انطوان . فهو طبيب أطفال ، ومهنته تجعله مكلفا بتخفيف آلام الناس . وقد صور عمله ، الصعب الزاخر بالتفاني ، الذي يحقق له الرضا الواسع ، صور في الرواية بشكل رائع . الا ان منطق الكاتب الواقعي ، الذي يحلل المصائر الانسانية الخاصة مع ربطها ، ربطا وثيقا ، مع سير التاريخ ، والتاريخية العفوية لمنهج الخلق عند « مارتن دوغار » ، قد اتاحا له ان يبين ان القرار الذي اتخذته انطوان بحصر جهوده ضمن مثل هذا النشاط ، هو في الحقيقة حل وهمي ، لانه لا يمكن من حل التناقضات الاجتماعية ونزاعات الحياة الحقيقية ، ويدفع الانسان

الى التوافق مع بيئة يفهم عبثيتها كل الفهم . ولكن التاريخ وحركته الحتمية ، لا
يمكننا الانسبان من الافلات من تأثيرها ، وهو ما يؤكد مصر انطوان المأسوي ،
ومصير أخيه « جاك » .

ان ملحمة مارتن دوغار ليست مخصصة لدراسة الاسرة البرجوازية بالذات ،
رغم ان هذا الجانب موجود في الرواية ، ولا لايضاح المصير التاريخي للمجتمع
البرجوازي . من اجل هذا كان المحل المركزي في الملحمة تشغله الدراسة المخصصة
لاعداد الرأسمالية للحرب العالمية الاولى ، التي تسجل ازمة النظام الاجتماعي
الرأسمالي بمجمله . ان روجيه مارتن دوغار كان يرى بوضوح تام بغني النظام
الاجتماعي القائم على الملكية الخاصة ويدرك انه لا بد من ثورة اشتراكية . وقد
بحث مسألة الثورة ، بوصفها وسيلة لاحلال العدالة في الارض ، الاخوان تيبولت ،
ولا يخفي الكاتب موافقته على الاستنتاجات النظرية التي استخلصها جاك ، الذي
يميل الى الثورة . بيد انه كان يبدو له ان من الصعب جدا تحقيق الافكار الثورية
عمليا في ظل رأسمالية متطورة الى درجة عالية .

وبعد كثير من الاخطاء ينضم جاك ، الذي هو ممثل الثورة على الاب، والسلطات
وربما الاخلاق الرسمية ، ثم على المجتمع نفسه ، والذي يتعطش الى عمل اجتماعي
واع ، ينضم الى الاشتراكيين الاوربيين ، الذين كانوا ، طبقا لمنطق الاشياء ، هم
الاعداء اللدء للرأسمالية . ولكن في البرهة الحاسمة يخون هؤلاء الثورة ، وينقلبون
الى اشتراكيين - وطنيين ، يؤيدون استمرار الحرب حتى النهاية . ويظهر بكل
جلاء خطل الاتجاه الذي سار عليه نظريو الاممية الثانية ومنفلدوها . والحل للمشكلة
الذي اقترحه ونفذه لينين ، في ذلك العهد حارب محاربة جد عنيفة من قبل
الانتهازيين والاشتراكيين - الخونة ، الذين كانوا يفشون الجماهير ويفسدونها ،
ويتراضون بخزي مع الرأسمالية ، ويحرفون افكار البلاشفة ويفترون عليهم الكذب .
وهكذا ضل الملايين من الناس الذين اذا لم يكونوا يدينون بالافكار الثورية فقد كانوا
على الاقل معارضين للرأسمالية والروح العسكرية، ضلوا بواسطة الدعاية الشوفينية
والمعادية للشيوعية ، التي كان يقوم بها المبشرون بالوطنية بكثير من الضجيج . اذن
فقد كان من الصعب جدا على الجماهير ان تتمكن من فهم الاحداث . ومصير جاك
يبين بجلاء مدى تعقد الحركة التي تحمل الشخصية نحو التاريخ ، ونحو عمل
اجتماعي واع من الناحية التاريخية .

وبعد ان فقد جاك كل ثقة في عمل الانتهازيين ، ورغبة منه في وقف تلك
الحرب غير المعقولة ، بدأ نضالا فرديا ضد الشر الاجتماعي ، وبينما كان يراوده الامل
- الكاذب - في ان يخاطب الجيوش المتحاربة ، متخطيا الحكومات ، قتل بصورة
حمقاء ، على يد أحد رجال الدرك . وبناء على هذا ظهر النضال الفردي على انه

طريق مسدود .

ويجري انطوان « جردة » لحياته وتأملاته . فبينما كان في طريقه الى الموت ، بعد ان تسمم بالغاز على الجبهة ، راح يعيد اتهام جميع القيم التي كان يعيشها هو والمجتمع ، ويصل آخر الامر ، ككثير من ابناء جيله ، الى استنتاج انه لم يحي كما كان ينبغي له أن يحيا ، لانه رفض كل مسؤولية اجتماعية ، ولم يتطوع ، وسمح للبرجوازية بأن تتولى توجيه مصائر العالم .

ان انطوان والكاتب يضعان آمالهما في البحث الشخصي للانسان ، وهو بحث يرمي الى معرفة الحقيقة التاريخية ، لهذا كانت الدعوة الى العمل ، التي تمر في ملحمة مارتن دوغار خالية من أي طابع تجريدي ، بل انها ، على العكس من ذلك ، تتسم بصفة انسية واقعية ، تتيح للشخصية ان تصل الى التغير الجذري للمجتمع القائم على أساس الملكية الخاصة .

وقد كتبت خاتمة ملحمة مارتن دوغار ، عشية الحرب العالمية الثانية ، وكثير من التأملات الواردة في هذه الخاتمة ، كانت وليدة سياق تاريخي جديد يختلف كل الاختلاف عن السياق المعروض في الرواية . بيد أن الكاتب لم يجدد التاريخ . فعلى طول القصص ظل محافظا على تاريخية دقيقة مسبوكه في شكل روائي تقليدي . وفي رواية « آل تيبولت » لا يستسلم الكاتب الذي أعطى كذلك « جان باروا » ، وهي رواية ذات شكل مجدد ، كما هي ارهاص للرواية السينمائية ، لاي اختبار شكلي ، ولكن هذا لا ينفي كون روايته ثمرة لمرحلة جديدة من الواقعية النقدية . فانطلاقا من الجمالية الطبيعية ادخل مارتن دوغار الوثائق في القصص ، ومع ذلك هو لا يعكس ، بصورة سلبية ، وقائع واحداث التاريخ الحي ، بل انه يدمجها ، بالعكس ، في العالم الفكري لابطاله ، جاعلا من مسألة حركة التاريخ الحي موضوعا لمناقشات شيقة .

ولقد بينت الواقعية النقدية ، بفضل ما يتمتع به منهجها الابداعي من طواعية ، مختلف وجوه الازمة العامة للرأسمالية ، بوصفها نظاما اجتماعيا ، مستخدمة في ذلك تقنيات فنية شتى .

وعلى نفس الطريقة ، التي خلقت بها المرحلة الدامية لحرب الثلاثين سنة ، الوجه المأسوي - الفكاهي لسمبليسيسيموس التي كانت مغامراته وأفكاره تكشف عبثية الاحداث ، وقسوة فئات النبلاء ، وتصنع مقابل الظلم وعدم المساواة السائدين في بلاد ينهبها الجنود وتضيء لياليها نيران القرى المشتعلة ، سداد الشعب وانسانيته ، ابرزت سنوات الحرب العالمية الاولى المدلهمة وجه الجندي الشجاع « شقيك » الذي كانت مغامراته وآراؤه السديدة ، بخصوص الاحداث الدائرة في عالم يسيطر عليه الخوف والكراهية تفضح الخرافات التي ابتدعت من أجل تبرير

النظام الرأسمالي ، الذي دفع البشرية الى اتون الحرب .
ان رواية « الجندي الشجاع شقيق » تقدم منظرا شاملا لتحلل المجتمع القديم ، اخلاقه وديانته ، اخلاقيته الاجتماعية والخاصة ، وتحلل الدولة وكافة الاساطير التي نسجتها الفئات الحاكمة من اجل حماية هذه الدولة . وقد كانت القومية والشوفينية وتآليه السلطة وتبرير حق الاقلية في حكم الاغلبية ، وعبادة الجيش والعنف ، وجميع المبادئ التي تركز عليها الديمقراطية البرجوازية محل سخرية ورفض لا شبهة فيهما ، في الرواية . ومثل هذا العمل لا يمكن ان يبذره سوى فنان يميل الى الثورة ، فنان ادرك ، ادراكا تاما ، ان العالم القديم مقضي عليه بالزوال ، وكان لموهبته طابع شعبي عميق . لقد كانت اوامر الوطنيين المتطرفين ، وانصار الحرب ، والمدافعين عن العلاقات الاجتماعية البالية تنهالك تحت انظار الجندي شقيق ، الصافية الطيبة ، وتفقد الوانها الجذابة وتكشف عن وهنها وعدائها للانسان ومتطلباته الطبيعية وعقله ، ولعاطفة الاخوة التي تجمع بين الجماهير المضطهدة لكن شوهها المجتمع القائم على الملكية الخاصة .

لقد أنتجت واقعية القرن العشرين النقدية قليلا من المؤلفات التي يمكن مقارنتها برواية « الجندي الشجاع شقيق » ، التي عرفت كيف تعيد الوعي الاجتماعي الى الرشد ، وتخلصه من الاوهام ، وتعطي تقديرا حقيقيا لظواهر الحياة الاجتماعية ، وتكشف مجتمعا على عتبة الزوال . ان الضحكة الرنانة المرحية تسيطر على نقد « هازك » اللاذع : انها تهرز بناء المجتمع القديم حتى الاسس . وحتى الطريقة التي كتبت بها رواية « الجندي الشجاع شقيق » تشهد بامكانيات لا تنضب في الواقعية ، بحسبانها منهجا للخلق ، وبالتنوع اللامحدود لما تشتمل عليه من وسائل التعبير .
فان « هازك » ، اذ يكشف عن عبثية الاحداث ، يدفع حتى اللامعقول تأملات وافكارا واوضاعا ، منطقية في الظاهر ، تميز الوعي والاخلاق والعادات التي اكسبها للبشر نمط الحياة القائم على اساس الملكية الخاصة . ثم ان مبالغة الشخصيات الانتقادية وروحها الساخرتين ، وحدّة المواقف التي يوجد فيها ابطال ملحمية الانتقادية ، وانزال عقد الموضوع الرئيسي الى اقتضابية الطرفة وتركيب اقاصيص في سياق السرد ، والبناء المتعدد الاصوات للموضوع ، وتعميم وتضخيم طباع الشخصيات ، واسلوب « هازك » المتين ، كلها كانت تخدم الهدف الاساسي لهذا الاثر ، الا وهو نزع القناع عن جوهر التناقضات الاجتماعية ، وايضاح شذوذ ، بله غياب الافاق المستقبلية لنظام اجتماعي أشعل نيران الحرب وعجز عن اشباع الحاجات الانسانية . وقد أخضع « هازك » الواقع والحياة الاجتماعية الى تحليل اجتماعي دقيق ، من شأنه ان يعينه على نمذجة الاحداث لاثارة النقد والضحك ، والوصول الى ضرورة تغيير نظام اجتماعي قد لحقه البلى .

ان الايضاح ، الذي تضمنته رواية « الجندي الشجاع شقيق » ، من عدم ملائمة النظام الاجتماعي القائم لرغبات وحاجات الانسان الشخصية والاجتماعية ، باكسابه ملحمة هازك محرصا انسيا ، كان مطابقا لشكل انتقاد الرأسمالية الذي يميز واقعية القرن العشرين النقدية . والخلفية الاجتماعية ، في ملحمة هازك ، متسعة بوجه خاص ، فان نظر الكاتب ينفذ الى مختلف مجالات الحياة ملقيا ضوء النقد الساطع على النظام الاجتماعي العتيق ، وغير محوّل ، بالتالي المعارضة بين شخصية ومجتمع ، او انسان ونظام اجتماعي ، الى تجريد ، فالنزاع المركزي في الملحمة مبرز بأشكاله التاريخية المادية ، وهذا ما يميز الفن الواقعي جذريا عن التيارات العديدة الاخرى في القرن العشرين (كالتعبيرية ، والسريالية ، ومدرسة اللامعقول الخ) . ويتيح للواقعية النقدية ، حتى عندما تصور المأسوات الشخصية ، أو تعرض العلاقات الانسانية الفردية ، أن تعكس التجهيز الاجتماعي للأحداث ، وأن تعرّي اللانسانية العميقة للعالم البرجوازي .

والمأساة التي يصورها همنغواي في « وداعا أيها السلاح » ، تدور في طبيعة تنسم فرحة الحياة . هناك واد فسيح يقع بين رواي مكسوة بالأشجار ، تبرز قممها بين الغيوم الكسلى ، قد دنسه دوي المدافع وسفك الدماء غير المعقول . ويفقد الجيش المهزوم الذي ينثر في طريقه الجثث والأسلحة والسيارات يفقد في نفس الوقت ، أوهامه ، حول صحة الحرب التي يخوضها ، وإيمانه بصواب الدعاية القومية التي حشيت بها أدمغة الجنود . وقد أبرزت عبثية الأحداث أيضا بواقع ان المنتصرين ، أي جيوش الامبراطور ، قد حصلوا على نصر جزئي في هذه الحرب الخاسرة ، التي ستعقبها ثورة ، ومعاهدة فرساي ، وسنوات من التضخم والمجاعة ، وسطو الفاشية . ان انقشاع هذا الوهم قد عاشه بطل الرواية ، هنري ، وهو ملازم بسيط ابتلعه الحرب . فالتجارب الهائلة التي نزلت به بالجملة ليس لديه ما يعارضها به سوى تعطشه الى السكينة والسلام والمباهج والرغبات الانسانية البسيطة . انه لا يحسن التفكير سياسيا ، ولا يعرف أن يحلل العلاقات بين العلة والمعلول ، ولكنه لم يعد يطبق الحرب ، وهو يرفض عبء الاعتبارات التي تبرر اشتراكه في هذه المعركة التي يقتل فيها الاخ أخاه . ان همنغواي يضع قوة المحبة ، والقرابة الانسانية ، والفرح وكمال الحياة في مقابل قسوة الأحداث التاريخية ، التي يريد بطله ان ينجو منها بالتجائه الى محيط الحياة القريبة . ولكن هذه المحاولة للتخلص من تناقضات الوجود ، التي لا يمكن تفاديها ، مستحيلة ، وقد انتهت نهاية مأسوية . فموت « كاثارين » ليس أذن حادثا محتوما . وخاتمة الرواية المأسوية الزاخرة بالفنائية والتعاطف مع الانسان كانت تكشف عن عدم تلاؤم الآمال والرغبات الانسانية مع ظروف الحياة الموضوعية . من أجل ذلك كانت رواية همنغواي

رغم تركيزها الخارجي على تصوير العواطف الانسانية الخاصة ، تحتوي على قوة كبيرة في النقد الاجتماعي تحمل على الاهتمام بالمصادر المادية للمآسي الانسانية ، واسباب مأسوية الوجود في العالم القائم على اساس الملكية ، ويضطر البطل الى البحث عن جواب عن المسائل التي تطرحها الحياة ، وتحديد موقفه من القوى العاملة في المجتمع . هذه الضرورة لدراسة الحقيقة الاجتماعية المادية أصبحت بديهية في نظر الواقعية النقدية ، لان الوضع التاريخي الذي تكون في ختام الحرب العالمية الاولى ، وثورة أكتوبر العظمى ، بمفاقمته التناقضات بين المجتمع والشخصية الى الحد الاقصى ، قد جعل مصير هذه الاخيرة يرتبط مباشرة بنهاية النزاع الذي تتقابل فيه القوى الاجتماعية في المجتمع البرجوازي .

وكان الفنانون ، التابعون للواقعية النقدية ، الذين كانوا يشعرون بدynamية المجتمع ، ويراقبون التغيرات الجارية فيه ، ويلاحظون انحطاط النظام الرأسمالي أخلاقيا واجتماعيا ، يدرسون بعناية لجوء البرجوازية الى أشكال من الارهاب تهدف الى المحافظة على سيادة طبقتها . فبالاساس الايديولوجي للضرورة ، التي تشعر بها الطبقات الحاكمة بأن تلجأ الى أشكال جديدة من السيطرة ، كان يصطدم « هانس كاستورب » ، بطل رواية توماس مان ، « الجبل السحري » ، أول نتائج لواقعية القرن العشرين يقدم تحليلا للفاشية ، ومصادرها الايديولوجية ، وطرق تأثيرها في عقول الناس .

فكفنان كان توماس مان يلاحظ المرض الخطير الذي كان يعم في مجتمع عصره . وكان هذا المرض ، في رأيه ، مندمجا بالنظام الاجتماعي المشرف على النهاية ، فكان يدرس الاعراض الروحية لهذا المرض ، عن طريق التحليل الفني . وقد جدد فنه ، الذي هو قمة من قمم الواقعية النقدية ، التقاليد الواقعية بصورة جذرية ، فأعان بذلك على تكوين لغة فنية قادرة على التعبير ، بشكل ملائم ، عن حياة عصرنا الروحية المتحركة ، وعن الفوضى والاضطراب السائدين في وعي الناس المصطدم بتناقضات التاريخ المعاصر ، التي لا ترحم ، والطابع غير المعقول الذي يدخله انحطاط شكل واه من أشكال الحياة في الكائن وفي التطور الاجتماعي .

وقد وسع « مان » ، باحتفاظه بأحاساس حاد جدا بالحياة وادراك حي للكائن ، دائرة التصوير ، في تعميماته الفنية ، حتى الرمز ، خالعا بذلك على الفكرة المجردة أو الفكرة السوسولوجية ، في الوقت نفسه ، طابعا حسيا حقيقيا ، ومكسبا أي ظاهرة حسية معينة معنى واسعا . فالحياة في المصح ، القائم على جبل « برغوف » المرتفع ، حيث وجد البطل ، هانس كاستورب ، بتضايف ظروف عدة ، ترمز الى الحياة في المجتمع المبني على اساس الملكية الخاصة . وبنفس الطريقة التي تجتاز بها خطوط القوة حقلا ممغنطا ، تعبر عملية التدرج ، الدائرة في الحياة الواقعية ، المادية ،

حياة سكان « برغوف » ، منعكسة في الحقل الروحي ، أو الجو الفكري الذي يحيط بهانس . والمعركة ، التي تدور حول روحه ، ضد ممثلي مختلف التيارات الاجتماعية - السياسية للفكر البرجوازي المعاصر - بين « ليونافتا » ، المتحدث باسم الحكم المطلق ، وهو يسوعي متفلسف يشرح افكار الايدولوجية الفاشية ، بين خصوم متعصبين يطمحون الى السيطرة على تفكير « هانس كاستورب » ، رامزين الى معركة الافكار الدائرة من اجل « الروح الاوربية » - هذه المعركة اثاحت للكاتب ان يصور الحالة الحقيقية والموضوعية للقوى الاجتماعية التي يناصرها سادة تفكير « هانس » الوهميون .

فلودوفيكو سيمبريني ، وهو خطيب لبق ، مؤيد لافكار « النهضة » الانسية ، يؤمن ايمانا صادقا بتقدم الانسانية ، وقوة المعارف ، وهو عدو للفوضى والبلبلية ، ومناصر للعقل ، وفي رأيه ان العقل سيقود البشر في النهاية الى ارض الميعاد ، الى انتصار الديمقراطية الكامل ، لودفيكو هذا يشعر تماما بخطر افكار ليونافتا الفوضوية والدموية على حياته هو وعلى « الروح الاوربية » . الا انه يكشف عن تفاوت مخزيين قوله وعمله ، وعن ايمان شديد بالكلام الذي هو مقتنع بأن تأثيره يستطيع ان يوقف تيار الرجعية الذي يفرق اوربا ويهدد بتدمير المؤسسات الاجتماعية - السياسية العريضة على قلبه .

ان عناصر كثيرة من الآراء التي يعبر عنها سيمبريني هي قريبة من افكار توماس مان نفسه . ولكن احساسه العميق بالتاريخ ، واخلاصه للحقيقة ، وهما سمتان تتميز بهما الواقعية من حيث كونها منهجا للابداع ، ورغبته في تعميق المعرفة بالسيرورات الاجتماعية ، التي تحدد حركة الحياة ، قد مكنته من اكتشاف وتبيان الضيق التاريخي لاهداف سيمبريني الاجتماعية - السياسية ، وعجزها عن التغلب على المصاعب الحقيقية ، التي كانت تنتصب على طريق التطور الاجتماعي للبشرية .

وخصمه ، اليسوعي « نافتا » ، هو أيضا ابن للمجتمع القائم على أساس الملكية الخاصة ، وهو مدافع عن مبادئ الديمقراطية البرجوازية الآفلة ، كسيمبريني سواء بسواء . ان ايدولوجية « نافتا » هي نتاج الرجعية الامبريالية ، التي تحولت الى الهجوم ان على الديمقراطية البرجوازية أو حقوق الجماهير وحقوق الشخصية (اي الفرد) . فهو يرفض رفضا قاطعا كل أخلاق عامة ، على اعتبار أنها مظهر وتبرير لضعف الانسان ، وهو يعارضها باللاخلقية ، التي تشكل محور أخلاق السادة . فمبداه الايدولوجي خليط من مذهب نيتشه واللاعقلانية ، وهو تمجيد للعنف وعبادة للالم واحتقار للعقل ودعوة للفرائز . وليس امامه سوى مهمة واحدة : هي انقاذ العلاقات الاجتماعية القائمة على استغلال الانسان للانسان من الدمار ، وهو

الديمقراطية البرجوازية اديا الى نشوء وضع ثوري : ذلك أن البرجوازية ، بعد أن حطمت الحركات الثورية في أوروبا الغربية خاضت نضالا شرسا ضد الافكار الثورية ، وشنت حربا صليبية ضد الشيوعية واستخدمت أساليب جديدة للحفاظ على سيطرتها الطبقية ، واطلقت العنان ، في اضعف حلقات النظام الرأسمالي ، كإيطاليا والمانيا ، للرجعية الفاشية ، التي اندفعت ضد الجماهير الشعبية ، مدمرة جسديا الجزء الاكثر وعيا والاشد ثورية من الامة ، مخيلة الشعب بالمآحكات القومية والعنصرية ، ناشرة بين الجماهير أشنع الفرائز واحطها .

إن عملية التدرج العميقة التي تميز مصير العالم المؤسس على الملكية الخاصة ، أي الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ، لم يدركها الوعي الديمقراطي ، الذي كان يجد صعوبات جمة في فهم المعنى الكلي للأحداث التاريخية التي تخفي جدلية التطور التاريخي . ولكن الواقعيين النقديين ، لدى اصطدامهم بالأعراض البديهية لازمة النظام الرأسمالي ، ولدى دراستهم واحاطتهم بالحياة ، والواقع الاجتماعي الحسي ، انتهوا الى خلاصة صحيحة فيما يختص بالأحداث .

وإذا كانت رواية « الجبل السحري » ، لتوماس مان ، تحلل الجانب الأيديولوجي من الفاشية ، متناولة وناقدة ، قبل كل شيء ، ترسانتها النظرية ، فإن روايات « فوختونغر » ، وخاصة « نجاح » التي كتبت قبيل مجيء هتلر الى الحكم ، كانت تصور الى حد ما ، الجانب العملي من الفاشية ، والطرق التي طبقت بها بالفعل الافكار الفامضة التي صاغها منظرو العنف .

كانت رواية « نجاح » تشتمل على لوحة واسعة لحياة ألمانيا إبان تحولها الى الفاشية ، فقد أبرز فوختونغر ، من بين الأعراض الأساسية لهذا التدرج المشؤوم ، تفكك المؤسسات الديمقراطية البرجوازية ، وانتقال الإدارة السياسية التدريجي الى الأوساط الصناعية والمالية التي كانت تحرك السياسيين والموظفين . وقد نوه بجزع البرجوازية وكبراء هذا العالم أمام الجماهير الشعبية ، التي خرجت لتوها من الحرب ، يراودها الأمل في أن يتغير النظام السائد ، والتي أصابها بالخبال سنوات التضخم القاسية التي كانت في مصلحة الطبقات المتمولة . وبين أن ذلك الخوف كان يجبر رجال الصناعة والمال على تأييد الحركة القومية - الاجتماعية ، التي أطلق عليها في الرواية اسم حركة « الألمان الحقيقيين » ، وتأييد فوهررها هتلر ، الذي يحمل ، في « نجاح » ، اسم « روبرت كوتزور » . وإلى جانب هذا المشعور ، المعجون بالكبرياء الذي عرضت صورته بروح انتقادية ساخرة ، يضع الكاتب الجنرال « فيزمان » ، الذي يمكن اكتشاف مثاله بسهولة ، أي الجنرال « لودندورف » ، سائرا بذلك طبقا للحقيقة التاريخية ، وموضحا الرابطة العضوية بين الأيديولوجية العسكرية وبين الفاشية ، ومبيناً أن أحد مصادر الرجعية الفاشية هو الروح الانتقامية ، وقومية

البرجوازية الالمانية ، التي صورت قسوتها العدوانية وانعدام حسها التاريخي كذلك في مؤلفات هنريتش مان وليوتهارد فرانك وغيرهما من الواقعيين النقديين .
ان روبرت كوتزرنر يجند ، تحت لوائه جميع عقابيل المجتمع ، من القتل
الماجورين والمعادين للسامية ، المستعدين لارتكاب كل الآثام ، والبرجوازيين الصغار
الذين حصروا بين فكي كلابة التضخم . وخدم بعض الشبان ممن سممهم الحرب
والايدولوجية الحربية ، ومن لا يحسنون سوى مهنة واحدة ، هي مهنة الجندي ،
أي لا يحدقون سوى القتل ، ومن لم يالفوا السلام والبطالة والتضخم ، خدموا كقوة
للعنف تحت تصرف الزعماء النازيين .

وكان جو الكذب والهيستيريا والقسوة ، الذي أوجدته الفاشية ، قد قلب
العقول ، فقد كان المحرضون الفاشيون يقترحون وسائل غاية في البساطة لحمل
التناقضات الاجتماعية ، وقد اكتسبت تخطيطية حلهم الى جانبها كثيرا من المترددين .
ذلك ان الكذب الذي أشاعته الفاشية وديماغوجيتها الاجتماعية ، المعززة بالارهاب ،
كانا يحدثان أثرهما التخريبي ، خاصة وان الديمقراطية البرجوازية ، كاسلوب
للحفاظ على سيطرة الطبقة البرجوازية ، قد برهنت عن ضعفها وخورها .
ولم يكن في مقدورها ان تتطور في المانيا ، وتكيف حسب الظروف التاريخية
الجديدة ، كما حدث في البلدان الاخرى البالغة التطور ، وقد صور انحلالها ، في
عهد « ويمار » ، في رواية « نجاح » تصويرا لا رحمة فيه .

فقد بين « فوختونغر » ان الجمهورية الديمقراطية لم تكن سوى واجهة تخفي
وراءها القوى الجامحة . فاذا كان المدافعون عن الديمقراطية البرجوازية التقليدية ،
المتعودون على مفاهيم الحق ابان عهود الديمقراطية الاولى ، والعاجزون عن التعود
على عهد اللامساواة هي الحق فيه ، وانعدام الحقوق هو القانون ، اذا كان هؤلاء
يموتون تباعا ، واذا كان هناك اناس ، كالنائب « غاير » يعترفون بان الاشكسال
القديمة لسلطة الدولة في انحطاط ، ويحاولون التخفيف من شدة الهجوم السلي
تشنه الرجعية الرأسمالية ، فان اغلب السياسيين البرجوازيين قد اقبلوا طواعية
على عقد تسويات واتفاقات مع الفاشية ، من شأنها ان تسهل امامهم الوصول الى
الحكم . وقد ظهرت السمات النموذجية ، لهذا الصنف من سياسيي الديمقراطية
البرجوازية المتعاونين مع الفاشية ، في الرواية مجسدة في شخص « كلنك » ، وزير
العدل البافاري السابق .

لقد نقد الكاتب المجتمع بعنف ، ولكن نقده كان يقوم على اساس ايدولوجي
معقد ، والتناقضات الداخلية اللازمة لفهمه للعالم والتي تطبع النقد الفوختونغري ،
كانت تميز كذلك الواقعيين النقديين الآخرين ، لان مفهومهم للعالم كان متناسبا مع
المستوى الذي وصل اليه الوعي الديمقراطي في تلك الحقبة .

كانت رواية « نجاح » تعكس الشك العميق ، الذي كان يتميز به عدد كبير من الواقعيين النقيدين ، فهؤلاء لم يكونوا ، في الواقع ، يؤمنون بالطاقات الخلاقة المتوفرة في الجماهير الشعبية ، ولا يثقون بدورها التاريخي . ويكاد نضال الطبقة العاملة الثوري يغيب عن نظر الكاتب ، وطبقة الفلاحين مصورة ، في الرواية ، ككتلة متراسة نمطية ، وكسور طبيعي للفاشية المتصاعدة . وقد شعر فوختونفر ، ككثير غيره من الواقعيين النقيدين ، بقوة الافكار المنطوية في ثورة اكتوبر . ولم يكن يساور الكاتب ادنى شك في التأثير العميق الذي كانت تمارسه الثورة وافكار الثورة في العالم القائم على اساس الملكية الخاصة . فقد ادخل في روايته وجه المهندس « بروكل » ، الذي يحمل ويمثل الافكار الثورية في هذا القرن . ولم يتخذ ، في اي مكان من الرواية ، موقفا معاديا أو سلبيا من هذا المهندس ، الا ان مجمل مفهوم المهندس للعالم ظل ، مع ذلك ، بعيدا عنه تماما .

ان فوختونفر يعترف بقوة وفعالية الافكار التي يعبر عنها الشيوعي كاسبار بروكل ، ولكنه لا يرى كيف يمكن لهذه الافكار ان تدخل في اعماق الحياة الروحية والاجتماعية لاوروبا الرأسمالية . فهذه الآراء لا تؤلف ، في نظره سوى واحدة من مركبات متوازي اضلاع القوى التاريخية ، سوى عنصر واحد من العناصر الداخلة في المركب الفلسيفسائي للحياة الروحية في المجتمع الحديث . وهو لا يقبل انظار « بروكل » على اعتبار ان الفكرة التحريرية التي يشير بها هذا الاخير ، غير متوافقة مع الانسية . فقد التزم فوختونفر ، الذي لم يتمكن من رؤية المحتوى الانسي للافكار الثورية ، بالمفهوم الليبرالي - الديمقراطي لانسية تأملية بطبيعتها . ومع اعتراف فوختونفر بضرورة تغيير الواقع بوصفه غير معقول ، فقد كان يرى ، مع ذلك ، ان سلاح هذا التغيير ينبغي ان يكون هو الكلمة ، وتربية الانسان تربية تقدمية طبقا للروح الانسية ، التي يرى أنها تمكن من اعادة بناء العالم دون تحطيم نظام العلاقات الاجتماعية القائمة ، اي دون اللجوء الى الثورة . لقد كان هذا الاسلوب ، الذي اقترحه فوختونفر لتخطي التناقضات الاجتماعية ، معبرا فيه عن وجهة نظر مميزة للواقعية النقدية ، شاهدا على ازمة التاريخية الملازمة للوعي الحديث ، البرجوازي والديمقراطي . وقد حملت هذه الازمة فوختونفر ، الذي يبدي ، مع ذلك ، ملاحظات بالغة الصحة حول الحياة ، على رسم لوحة غير مطابقة للواقع كل المطابقة ، كذلك شعر عدد من الواقعيين النقيدين شعورا قويا بعدم مطابقة تصوير التاريخ الحي في العصر الحديث للواقع المتطور باستمرار ، وبعبء الواقعية النقدية عن ادراك صورة الواقع وتأليفها .

ولذا فقد قرر بعض الواقعيين النقيدين ، مثل دوس باسوس ، ان يستعينوا بمبدأ المونتاج ، لتصوير جدلية العلاقات بين التاريخ والانسان ، بين البطل والتيار

الحي للتاريخ . فقد كان هذا الكاتب (باسوس) يدخل في السرد نشرات صحفية تتضمن انباء شتى عن أحداث الحياة الاجتماعية . ومهمة هذه المجموعة ، التي يدعوها « عين التصوير » (Camera - eye) ، هي ان تصور حركة الزمن ، وتنقل اللون الفريد لعصر ما ، اي تنقل اصالته . ولكن الفصل الآلي لواقع التاريخ الحي ، ولمصائر الابطال ، لم يكن يعمق لوحة الواقع ، بل يتحول الى الطريقة الادبية . ومبدأ التصوير التزامني لمصائر الابطال ، المتوازية والمتقاطعة ، الذي يهيمن على ثلاثيته : « الولايات المتحدة الاميركية » (U.S.A.) ، التي تضم روايات : « خط العرض ٤٢ » (١٩٣٠) ، و « الف وتسعمئة وتسعة عشر » (١٩٣٢) ، و « الثروة » (١٩٣٦) يشهد بعدمقدرة الكاتب على فهم جميع العلاقات التاريخية ، بين العلة والمعلول ، التي تحدد تطور المجتمع ، وتتحكم بالمصائر الانسانية . ولم يكن فصل الانسان عن تيسار الزمن ، أو التاريخ فقط عرضا من أعراض أزمة التاريخ ، فهذه العملية التدريجية نفسها كانت وليدة اسباب أكثر شمولاً ، منها عدم وجود وضع ثوري في البلدان الرأسمالية المتطورة ، وعدم دقة الآراء ، التي كانت لدى الواقعيين النقديين ، عن آفاق التطور الاجتماعي . فالتاريخ ، في نظر فوختونغر مثلاً ، هو التوازن المأسوي بين قوى العقل وقوى النباوة ، وقد توصل أرنست همنغواي الى مفهوم رواقسي للعالم . فالتجربة الرهيبة للحرب العالمية قضت ، بالنسبة اليه ، على كثير من القيم الاجتماعية والاخلاقية في المجتمع البرجوازي ، موضحة بطلان ما لديه من المثلى ، ولكن هذه التجربة أرهفت الى حد كبير احساسه بالحياة مضاعفة قدرته على الشعور بتمام الكائن ، وفاعلية المباحج اليسيرة في الحياة . فالخط المنحني الذي ترسمه ثروثة علقت في الشخص ، وخزير جدول ينساب وسط الغابات ، ورائحة الصنوبر وحطب العرعر المشتعل ، واتقاد عواطف الحب ، واثبات الرجولة والكرامة الانسانية في موقف حرج وخطر في بعض الاحيان ، ومباريات الملاكمة أو حفلات مصارعة الثيران هي الاشياء التي يعارض بها همنغواي قسوة وحقق وجفاء الكائن البشري في العالم الذي يثير الحروب المفجعة ، فيفرغ الانسان ويحرمه من اسباب السعادة . لقد كان همنغواي يشعر بالهوة التي تفصل الانسان عن العالم الذي يعيش فيه ويسعى ، وب حاجات الفرد ، والنظام الاجتماعي الذي يورث الانسان الآلام منتزعا منه لمدة العيش ، مفسدا روحه ، وقد عرف كيف يصور ذلك بمنتهى العمق . وكان همنغواي ، الذي يقدر في الانسان شجاعته ، وحزمه ، وخاصته في الدفاع عن كرامته ، والاحتفاظ ، في المواقف الصعبة ، بمعنى الاخوة الانسانية والتعاون ، كان يبني آماله على قوة الاحتمال عند الانسان ، معتبرا ان رغبة الانسان في مقاومة ضغط الظروف ، وقسوة الحياة ووطاة الظلم ، ضرورة من الضرورات وواجب من الواجبات الاخلاقية . فاذا كانت الحياة قاسية ظالمة فعلى المرء الا يستسلم ، بل عليه ان يتحمل رزاياها

بعزة ورباطة جأش ، وان يمضي بشجاعة الى نهاية الطريق ، مكافحا ، دون وهن ، كل ما من شأنه سحق الانسان .

ان الصلابية (او الموقف الرواقي) هي الفكرة الرئيسة في نتاج همنغواي ، وفكرة الموقف الصلب من الحياة منتشرة في جميع مؤلفاته ، لا في القصص وحدها ، حيث هي مفصلة الى الحد الاقصى (مثال ذلك قصة : «الذي لم يقهر» ، و«خمسون ألف دولار» و«ساعة انتصار فرانسيس ماكومبر» ، و«ثلوج جبل كيليمانجارو» ، بل وفي رواياته الطويلة كذلك ، مثل رواية «ان تملك او لا تملك» و«من تدق الاجراس» وحتى في قصته ، الرمزية الشكل : «الشيخ والبحر» . ان موقف همنغواي الوجودي والاجتماعي الصلب قد اضطره الى التركيز على دراسة السلوك الانساني ، وضاعف اهتمامه بالاوضاع النفسية التي تساعد على توضيح اتخاذ انسان ما قرارا يضطره الى التصرف طبقا لما يفرضه الواجب الاخلاقي الصلب . وهذا يفسر اتجاه الكاتب نحو دراسة موقف الانسان من الخطر والموت والمجازفة . هذا الاهتمام ، الذي اكسب قصص الكاتب توترا خاصا ، قد اضطره الى البحث عن مواضيعه في مجال غريب ، الى حد ما ، ومتعارض مع الحياة اليومية المبتذلة ، مما حد ، دون اي ريب من اصداء مؤلفاته في المجتمع ، لان حياة الملاكين ، ومصارعي الثيران ، والمتشردين ، وصيادي الحيوانات الضارية ، والسياح المحظوظين ، وهواة الانفعالات الشديدة ، لا تؤلف سوى جزء ضئيل من النشاط الاجتماعي لرجال المجتمع الراسماليين ، والنزاعات الدائرة في الوسط الذي وصفه همنغواي لم تكن متسمة بالطابع العام .

ان الصلابية المميزة لمفهوم الكاتب للعالم كانت تحدد مسبقا الخواص الاسلوبية لنشره . فالسمات المميزة لابطال همنغواي ، الذين يواجهون المحن وهم يصرفون بأسنانهم ، كضبط النفس والتركز على الذات ، والنفور من الكشف عن عواطفهم ، قد تولدت عنها طريقتهم الفذة في اقامة العلائق : فهؤلاء الابطال لا يعبرون بصراحة عن افكارهم وعن عواطفهم ، فأصدائها وحدها هي التي تتراعى من خلالها ، وهي اشارات من شأنها ان تستر حياة افكارهم البعيدة القرار . من أجل هذا كانت النصوص التحتية هي السائدة في مؤلفات همنغواي ، وهي تضيف طباعا متعدد النبرات على المواقف ، البسيطة ظاهريا ، التي يصفها في مؤلفاته .

على أن «الصلابية» كانت تحد ، بوضوح ، من قيمة المؤلف الاجتماعية . فالابطال ، اذ يدافعون عن كرامتهم ويتحملون بشجاعة ما ينزله بهم سوء الحظ ، او يقضون دون ان يتحطموا داخليا ، انما كانوا يحلون مشكلات وجودية خاصة فقط ، ولا ينكبون على المسائل العامة للكائن الاجتماعي ، التي كان يتوقف عليها مصيرهم في نهاية المطاف . لقد كانوا ينشطون داخل نظام اجتماعي معين ويواجهون ضغطه ، لكن

دون أي محاولة من جانبهم من أجل تغييره ، ودون تفكير في الوسائل الكفيلة بالقضاء على القوى المعادية للإنسان . ان تطور همنغواي الخلاق قد حد منه ، خلال زمن طويل ، ضعف حسنه التاريخي ، أي واقع انه لم يكن يرى مهمة التاريخ قادرة على دفع الانسان ، وحشد جميع قواه الروحية والعقلية ، وملء وجوده بمحتوى هام ، وعام كذلك . وازمة التاريخية، المنعكسة في وعي الواقعيين النقديين لم يكن من الممكن التغلب عليها الا بالرجوع مباشرة الى القوى التاريخية الحية الفعالة ، مع تخطي أوهام « الصلاية » (stoicism) ، التي كانت ، في نهاية المطاف ، تبرهن عن ضيق الوعي الاجتماعي ، والعجز عن تمييز القوى الايجابية في الحياة ، تلك القوى الماضية في تغير الكائن الاجتماعي وفتح الانسان على النشاط التاريخي .

ان ايمان همنغواي بالانسان ، وجهه له ، وكذلك الطابع الديمقراطي الذي تتسم به أفكاره الاجتماعية قد منحه الامكانية بأن يكون له مفهوم عن العالم أكثر تاريخية من شأنه ان يوسع المدى الاجتماعي لواقعيته ، مما يتيح للكاتب ان يدخل ، في حقل تصويره ، التناقضات الاجتماعية الاساسية في عصره ، ويتغلب على تلك السمة التي ولدتها « الصلاية » عنده ، الا وهي الاعتقاد بفعالية النضال المنفرد ضد الشر الاجتماعي .

هذا الوهم لم يكن يفيده فقط تبعثر المصالح الانسانية ، الذي يتميز به المجتمع الرأسمالي ، وتركز الانسان على مصلحته الخاصة ، مما يقصيه عن أعضاء المجتمع الآخرين ، بل وكذلك ضعف الحركة العمالية في البلدان الرأسمالية المتطورة ، وانقساماتها ، التي كانت تحول بين الطبقة العاملة وبين تجميع كل قواها للنضال ضد النظام الرأسمالي ، وتعزل ، بشكل خطير ، تكون وعي جماعي داخل الطبقة الثورية . وقد أدى انعدام الوحدة هذا الى اشتداد الاتجاهات الاصلاحية في الحركة العمالية وتكثف نشاط الاحزاب الانتهازية اليمينية في الحركة الاجتماعية - الديمقراطية ، محولا الطبقة العاملة عن النضال السياسي ، دافعا اياها الى الاقتصار على الدفاع عن مصالحها الاقتصادية وحدها . من أجل ذلك كان الواقعيون النقديون ، باتجاههم نحو تصوير وضع الجماهير الشعبية ، وكشفهم بدقة عن عواقب الاستغلال الرأسمالي ولاانسانيته وقسوته ، يعكسون عدم نضج الجماهير من حيث وعيها الاجتماعي ، ويعكسون عجزها عن اختيار الوجهة التاريخية الصائبة . ان مسألة المستقبل ، التي كانت مطروحة أمام ابطال « هانس فالادا » ، الذي يصف مأساة « بروتشاري بقميص ابيض » في عهد الاختلاجات الاقتصادية والسياسية للنظام الرأسمالي ، كانت مطروحة كذلك أمام المزارعين المطرودين من أراضيهم ، الدين وصف مصيرهم المأساوي « ارسكين كولدويل » في قصص مفعمة بالمرارة والعطف على الفقراء . كما كانت مطروحة أمام الابطال الساعين وراء العمل على طرق أميركا الفنية ، وهم الابطال الذين

وصفتهم أهم رواية اجتماعية في الأدب الأميركي الحديث ، وهي رواية « اعناب الغضب لشتاينبك » وكانت مطروحة امام الواقعيين النقديين ، الذين لم يكونوا يتعدون ، بشكل تام باستمرار ، مستوى وعي أبطالهم .

في رواية فالادا يصطدم « بينبرغ » ، وهو مستخدم بسيط يحاول ان يعيش حياة بسيطة بالعمل في خدمة رب العمل لاعالة أسرته ، يصطدم بالآلية ، التي لا ترحم ، لنظام اجتماعي لا يحفل برغباته وآماله وخططه . انه يسير نحو الهاوية بخطى وثيدة ، ولكن أكيدة ، وينضم الى صفوف العاطلين عن العمل ، من سكان المنطقة التي تقوم فيها مدن الصفائح . لقد كان بالنسبة الى أرباب العمل وسيلة لزيادة أرباحهم ، وبالنسبة الى النقابات كان عبارة عن زبون ثقيل ، يرهق الموظفين النقابيين باستنجاته الباكية .

وقد بيتن « فالادا » ان نمط الحياة في المجتمع القائم على الملكية الخاصة ، وظروف الكدح اليومي في سبيل لقمة العيش تفرغ الانسان ، بحرمانه من مباهج الحياة ، ومن كل امكانية للتفتح الروحي ، وخاصة بالحيلولة بينه وبين ادراك وضعه ، والرجوع الى الاسباب التي ادت به الى هذا الوضع البئيس . ويصل « بينبرغ » هذا ، بطل رواية هانس فالادا الشهيرة : « وماذا بعد » ، الى حد اليأس ، والى حالة من التبلد المعنوي الكامل . ولكن هذه الدرجة القصوى من تطوره تعقبها فورة من البغض للحياة وللعالم قاطبة . والناس ، الذين يشبهون بينبرغ ، يحاولون ان يجدوا حلا لوضعهم الاجتماعي الصعب فيتعلقون بالفاشيين ، أي انهم يقومون باختيار تاريخي خاطيء . ولم يكن الكاتب يقدر تمام التقدير امكان انخراط بطله ، بصورة نهائية ، في طريق خطرة لا بد وان تؤدي به . لقد كان يأمل تمنع بينبرغ الصفات الانسانية الايجابية في طبيعته ، عن ارتكاب الخطأ المميت باستسلامه استسلاما أعمى الى الديماغوجية الاجتماعية للفاشية ، والى وعودها التي كلفت ثمنا باهظا ، كما أثبتت التجربة التاريخية . وقد نشأ خطأ الكاتب عن أزمة التاريخية ، التي كانت تحد من تفكيره الفني : فالقرار المميت ، الذي اتخذه من هم على شاكله بينبرغ ، كان ، الى حد كبير ، نتيجة لضيق تفكيرهم على الصعيد الاجتماعي ، وكان يبين بأي صعوبة كانت تدخل الحقيقة التاريخية في اذهان الناس ، وأي مقاومة هائلة كانت تلاقي في حركتها ، ويبين مدى الآلام البالغة التي كان على البشر ان يتحملوها ، لانهم ساروا بخضوع وراء القوى الرجعية في التاريخ .

واذا كان « فالادا » يظهر البشر مسحوقين تحت وطأة التناقضات الاجتماعية ، وقد فقدوا القوة لمواجهة النظام الرأسمالي ، فان شتاينبك قد صور ، في روايته ، اناسا ظلوا يناضلون ، ويدافعون عن حقوقهم الانسانية الاولى ، ضد نظام اجتماعي لا يأبه لحياتهم كأفراد . فهم لا يفيدون هذا المجتمع الا كاحتياطي يد عاملة رخيصة .

تنتقل أسرة « جو واد » في عربة نقل قديمة ، مع جمهور العاملين المطرودين مثلها من أراضيهم ، بحثا عن ارض الميعاد ، حيث يمكن لها ان تجد سقفا وعملا ، وحيث قد يتسنى لاولادها ان يذهبوا الى المدرسة ، وحيث يمكن ان تستقيم الاعمال ويتمكن الرجال من العمل .

ولكن مثل هذه الامال الخيالية قد راودت اناسا آخرين ، وهكذا ترى أسرة « جو واد » ان ألوف الأسر قد تركت أراضيها ، سائرة على غير هدى . ولما وصلوا الى كاليفورنيا ، ذات الكروم والبساتين ، لم يجدوا سوى حقول تحيط بها الاسلاك الشائكة ، وملاك لا ينتقلون من مكان الى مكان الا تحت حماية ثلثة من المرافقين ، وعمد (Sherrifs) وحرس خصوصيين مدججين بالسلاح ، وملاك يستخدمون العاطلين بأجور جد زهيدة ، واضرابات وحميات صفراء ، أي الظلم بأشكاله الأكثر تنوعا والأشد قسوة .

وقد بين شتايبك ، المخلص لحقيقة الحياة ، تفكك أسرة « جو واد » ، التي كانت مترابطة في السابق بفضل العمل والتقاليد ، لانها لم تستطع مقاومة القوى الخارجية التي برزت في حياتها بصورة مدمرة . ولكن المؤلف يصور ، في الوقت نفسه تزايد الغضب داخل هذه الأسرة ، وتساعد كراهية افرادها للظلم الذين يحيط بهم من كل جانب . انهم يواجهون هذا الظلم بشجاعة ، محتفظين بالاساس الاخلاقي في طبيعتهم ، مفرقين ، بحسهم السليم كشيغله ، بين الخير والشر ، بين الانسان الشريف والانسان اللئيم ، بين العادل والظالم . ولا تستطيع الارزاء التي نزلت بهم ان تفسد احساسهم بالاخوة والتعاون ، وتفهمهم للام الآخرين ، واستعدادهم لمديد المعونة الى اي انسان آخر . ان شتايبك يرسم شخصيات معقدة ، والى حد ما ، رمزية ، منمذجا فيها سمات الشفيلة ، واضعا نفسه في نفس زاوية نظرها لتقويم الاحداث .

وفي هذا تكمن مزية واقعيته وضعفها في آن معا ، كما هي الحال ايضا بالنسبة الى كثير من الواقعيين النقيدين الآخرين . وتضطر الظروف نفسها افراد أسرة جو واد الى العكوف على اسباب الاحداث ، ومصادر الظلم الاجتماعي ، الذي هم على استعداد لمحاربته . ويصل الاب الى حد التفكير في ضرورة تغيير الحياة تغييرا كاملا ، اذ ليس من المعقول ان تظل الامور سائرة على هذا النحو . ولكن الظلم الاجتماعي يبدو لهم كتجريد ، او كقوة غير شخصية - مثل البنك والتروست والشركة المساهمة . وهم لا يعرفون كيف يناضلون ضد هذه المجردات . ولا يتوصلون الى رسم لوحة مترابطة لتفاعل الاسباب والنتائج الاجتماعية ، ولذا فهم مستعدون لمحاربة بعض مساوئ المجتمع المتفرقة ، لا النظام الاجتماعي بمجموعه ، وهو موقف يشارك فيه الكاتب نفسه .

ان الملاك يخيفون آل « جوواد » ، ويضلونهم بالتحدث اليهم عن دسائس « الحمر » ، ولكن آل جوواد لا يشعرون تماما بالخوف من « الحمر » ، لانهم لا يعرفون ماذا يريد هؤلاء حقيقة ، والملاك يحرصون كل الحرص على أن يظلوا جاهلين لهذا الامر . ويود آل جوواد ان ينضموا الى الناس الاخرين ليدافعوا عن حقوقهم . هذا الشعور الجماعي يجد صعوبة في ولوج الاذهان ، ولكنه كان هو الضمان ، الى جانب صلابة الشفيلة الخلقية ، لاسقاط الرأسمالية ، التي لم تستطع افساد وتخيل الجماهير الشعبية التي كانت تنضج بينهم أعناب الغضب ، ذلك الغضب الموجه الى العالم الرأسمالي والى الظلم الذي يولده .

وقد عرف الواقعيون النقاد ، من خلال عكسهم ، بصورة موضوعية ، للمصاعب التي تلقاها الجماهير الشعبية كما تصل الى وعي اجتماعي ارفع من الوعي الذي كان لديها ، عرفوا كيف يدركون العملية التدريجية التي تتكون بها ، داخل الشعب ، القوى القادرة على مجابهة الرجعية الامبريالية ، القوى التي ترى ان مسألة طابع العمل الاجتماعي لا تنفصل عن النضال ضد الظلم السائد في العالم البرجوازي .

وقد أحدثت دراسة هذا التدرج تأثيرا عميقا في منهج الواقعية النقدية ، بحيث مكنتها من التغلب على ازمة التاريخية واتاحت للواقعيين النقاد ان يبلغوا ويستكنهوا بشكل اكمل ، جوهر التناقضات التي تمزق المجتمع الحديث . وقد دفعت دراسة هذا التدرج الواقعيين النقاد الى اعادة النظر في قيم كثيرة ينطوي عليها المجتمع البرجوازي ، وهي قيم أساسية في بعض الاحيان ، واضطروهم الى اعادة البحث في مسألة واجب الشخصية الاجتماعي وعلاقة هذه الشخصية بالنضال الاجتماعي ، ووسع اطر ومعنى النزاعات التي هي في اساس مؤلفاتهم .

لقد أصبحت « سالكا فالكا » ، وهي ابنة امرأة امية مسحوقة بالبؤس ، مستقلة ، بعد خروجها من شقاء لا يدانيه شقاء ، من حياة القرية الضيقة والجاهل ، وبعد ان ظلت تصطدم كل يوم بالقسوة الانسانية ، ووجدت لها مكانا تحت الشمس ، واستقرت في العالم الذي كانت مضطرة للعيش فيه ، مع علمها بعيوبه ، مقاومة ضغط الشر ، ورائدها في ذلك احساسها بالعدالة والكرامة الانسانية . فبعد ان كانت امية في سن المراهقة ، وبعد ان دفعت ثمن سعادتها عملا شاقا قليل الاجر في معمل محلي للتعليل ، أصبحت سكرتيرة لنقابة الصيادين ، تدافع بجراة عن مصالح رفاقها ومصالحتها الشخصية ، مستعدة للرد على كل من يعتدي على حرية وحقوق شخصها . انها لا تخاف من الحياة ، لانها تشعر بقدرتها على مقاومة ظروف الحياة العاكسة ، التي يفرضها العالم القائم على الملكية الخاصة على الانسان ، الا انها لم تفهم بعد كل شيء عن العلاقات والدسائس السياسية التي يحكوها ارباب العمل

ورجال السياسة المحترفون ، الذين يسعون الى اذلال الصيادين ، ولكنها تعرف جيدا ما هو عدل وما هو ظلم في الحياة ولا تتردد في الدفاع عن قضية عادلة عندما يتطلب الامر ذلك . وقد بين « هالدور لأكسنس » الطابع القوي والبطولي الذي يتحلى به الانسان المنيثق من الشعب ، عندما يتوصل الى فهم اهداف الشفيلة التاريخية، وفهم الوضع الحقيقي للجماهير التي هي غرض للاستغلال في المجتمع الرأسمالي. ان فنه القصصي الفني بالتلوين ، الذي يمزج بين الفنائية والسخر ، وينبع من الملحمة الشعبية ، ودقة تحليله الاجتماعي للواقع ، ودراسته اليقظة للوسط الاجتماعي الذي يكون الشخصية الانسانية ، كل هذا قد مكّنه من تعميم التطورات التدرجية الاساسية التي كانت تجري في الوعي الشعبي ، وبعث روح التفاؤل التاريخية ، تمدّها ثقة قوية بالقوى المعنوية للشعب ، في لوحة الحياة القائمة ، المصورة بكل حقيقتها .

لقد شهدت الناحية الايسلندية الصغيرة ، التي تعيش فيها « سالكافالكا » وتناضل ، تسرب افكار الثورة الاشتراكية بشكل ضعيف ومبسط ، ولم يكن مروج هذه الافكار ، « أرنالدور بيونسون » ، سوى حالم يحب الافكار المجردة ، لا الناس الذين يتعين على هذه الافكار ان تلهمهم وتقود خطاهم . من اجل هذا ينتهي نزاعه مع الحياة بالفشل ، ولا تؤتي دعايته ثمارها . وتدرّك سالكافالكا ، بحدسها ، صحة هذه الافكار ، ولكنها لا تعرف كيف تطبقها في حياة يضل فيها التجار المحتالون والساسنة الدهاة الصيادين الجهلة ، مسممين افكارهم بالتعاون الطبقي ، مثيرين بعضهم على بعض مائلين اجوافهم بالكحول ، مستعبدين اياهم من الناحية الاقتصادية، حائلين بينهم وبين توحيد جهودهم من اجل الدفاع عن مصالحهم الخاصة ، بيد ان وعيها الطبقي يفعم نفسها بكره شديد للاغنياء ، ومنذ ان حدث لديها ذلك التطور الروحي ظلت ماضية في وجهتها ، ولم تتوقف في منتصف الطريق . ان نفس الصفات الانسانية ، التي كانت سالكافالكا تتصف بها ، كانت تميز كذلك مناضلي المقاومة ابان الاحتلال النازي لاوربا الغربية .

لقد انعكست الاحداث التاريخية التي اثارها تصاعد الحركة المعادية للفاشية ، واندلاع الحرب الاهلية في اسبانيا ، على الواقعية النقدية مغيرة الجو الروحي في اوربا ما قبل الحرب . فأصبحت المسألة ، الخاصة بضرورة العمل الاجتماعي ، والاختيار التاريخي الصحيح ، هي المسألة الرئيسية بالنسبة الى الواقعية النقدية ، خلال تلك السنوات الحاسمة ، فطفت على كافة مشكلات الحياة الاخرى ، التي كان يتناولها الواقعيون النقاد . والجانب التأملي من مفهوم العالم عند كثير من الواقعيين النقاد ، وشكوكيتهم الاجتماعية ، وتصورهم الشعب كجمهور نمطي ، كل هذا قد قضى عليه منطق النضال ضد الفاشية نفسه ، والحركة المعادية

للفاشية ، التي لم تكن تسهم فقط في دفع الواقعيين النقيدين نحو تفكير تاريخي ، وهو امر طبيعي ومفهوم ، بل انها كانت ، بسبب من عدم تجانسها ، تخلق من جديد ، من الناحية الاخرى ، اوهاما بأن في امكان الديمقراطية البرجوازية ان تحل تناقضات العصر الاجتماعية . ولكن طابع التناقضات الصارخ ، وكون الخطر الفاشي حقيقيا وداهما ، والمثل الذي قدمته التجربة الاجتماعية في الاتحاد السوفياتي والذي ادخل الامل الى نفوس الناس ، واحداث التاريخ الحي الماضية قدما في اتجاه واحد ، كل ذلك قد غير ، تغييرا جذريا ، وعي الواقعيين النقيدين ، مجبرا اياهم على حل المشكلات الاجتماعية بطريقة اخرى . لقد كانت سيورة تزايد الطاقة الاجتماعية للواقعية النقدية شيئا عاما .

فلقد دافع رومان رولان ، زمنا طويلا عن القيم الروحية ، التي خلقتها الثقافة الديمقراطية ، في وجه التأثير المدمر الذي يمارسه المجتمع الرأسمالي . وزمنا طويلا دافع عن الانسان وكرامة الانسان من التأثير السلبي للايديولوجية البرجوازية محطما الاوهام التي تخلقها البرجوازية من اجل حماية مصالحها الخاصة . واخضع الافكار القومية الى نقد عنيف ، وهزىء بالاوهام التي كان المثقفون يخلقونها لانفسهم من حرية الفكر المزعومة في المجتمع الرأسمالي ، وعن استقلال الفن بالنسبة الى الحياة والنضال الاجتماعيين ، وازال الحجب عن هذه الاوهام . وعرف كيف يرى ويكشف استعداد الساسة لبيع انفسهم ، اولئك الساسة الذين يشعرون بأوامر الديمقراطية البرجوازية التي تخطاها الزمن منذ عهد بعيد ، والتي لم تعد توحى بغير الاحتقار . واطلق صفة السوق على الحياة السياسية والروحية في المجتمع الحديث ، حيث يباع الناس والافكار والشرف والضمير ، وحيث اصبح الفن مجرد اكذوبة ، وتحول ضمير الفنان الى البغاء .

لقد كان يولي التجربة الاجتماعية في البلاد السوفياتية اهتماما لا حيد له ، مدافعا عنها من هجمات اعداء الاشتراكية ، الابهاء الروحيين للعداء الحديث للشيوعية . وكان لا يفتأ يبحث عن الحقيقة التاريخية ، لافظا بجرأة اوهامه الشخصية ، متخطيا اخطائه الخاصة ، لان الطريق التي افضت به الى الحقيقة لم تكن قط من اسهل الطرق ، وهو لم يخف اطلاقا ما كلفه الانفصال عن الماضي ليعثر على « صيغة الانتقال » من نمط تفكير اجتماعي الى آخر . وقد كانت مؤلفاته ، التي تتخللها عاطفة وجدانية قوية ، بما فيها روايته الباذخة « جان كريستوف » ، التي تدافع عن الانسان والانسانية ، كانت ، خلال زمن طويل ، متسمة بهدف اجتماعي غامض ، وتركيز على العالم الداخلي للانسان ، الذي ينتظر ان تحدث فيه تغيرات من شأنها أن تؤدي فيما بعد ، في نظر رومان رولان ، الى تغيير العالم وخلع الصفة الانسانية عليه . هذه الوسيلة لتغيير العالم ، التي كانت تبدو صحيحة لرولان ، تفسر شغفه

بافكار غاندي ومبدأ اللاعنف (أهيمسا) . وقد كان منتظرا لهذه الافكار والمشاعر ان تحدد رائعته الثانية « الروح المفتون » ، التي بداها منذ العشرينات ، في عهد راح فيه المنتصرون يجتنون ثمار النصر الذي اشتروه بدماء الملايين من القتلى ، الذين سقطوا في ساحات الحرب العالمية الاولى ، وفيه تعقدت تناقضات العالم القديم التي لا يمكن التوفيق بينها .

فمنذ بداية الرواية كان يمكن ان تبدو شخصية « آنيث ريفير » كامتداد لشخصية « جان كريستوف » ، الرجل الذي احتفظ ، في نفسه ، بأفكار الاخاء بين الشعوب والاخاء الانساني ، ودافع عنها ، مناضلا بمفرده ضد المجتمع . ولكن الكاتب ، الذي احتار ببطلته غابة أوربا الملتفة ، بعد معاهدة فرساي ، ونضج معها وهو يستمع ، بقلب منفتح ، الى نداءات التاريخ المرتفعة ، وينظر في وجه الحقيقة التي كان نورها يحدد بصره كفنان ، ويصور انحلال المجتمع البرجوازي وانحلال قيمه الاخلاقية والسياسية والايديولوجية ، وموت الشباب في حضارة المدينة ، ويصف دسائس السياسيين ، الذين يعدون حربا جديدة ، ملحقين بذلك الضرر بمصالح شعوبهم ، مطلقين الرجعية الفاشية في وجه الجماهير التي تدافع عن حقوقها ، الكاتب ، رومان رولان ، وبطلته أصبحتا يريان ان الحقيقة هي اليوم في جانب العالم الجديد ، الذي يبني الاشتراكية ، رغم الصعوبات التي لا يمكن تصورها ، فاتحا امام البشرية طريق المستقبل . والكتاب الذي يختم « الروح المفتون » ، وهو « المبشرة » وضعه الكاتب بعد أن تخطى الواقعية النقدية ، وبدأ منهاجاً جديداً ، هو الواقعية الاشتراكية .

من أجل هذا كان النقد الاجتماعي واضحاً ، بشكل خاص ، في هذا الكتاب الذي يتوج السلسلة الروائية بكاملها ، ومن أجل هذا أيضاً كانت السمات ، التي تعرف بالشخصيات وبمواقفها الاجتماعية ، بالغة العمق . ودون أن يفقد رولان شيئاً من مهارته ، بل بتحسينها ، على العكس من ذلك ، أبدع صورة بالغة النبل للام التي تحمل أمل المستقبل ، وتناضل في الحاضر من أجل العدالة . وتتخلل الرواية عاطفة مأسوية عميقة ، وإيمان لا مثيل له بالحياة ، وبالقوى الخلاقة في المناضل ، في الانسان الدائب من أجل تطبيق الاهداف الاجتماعية للثورة .

وإذا كانت « آنيث » ، في بداية حياتها ، تعتبر العواطف المقدسة — كالحب والامومة والعطف — كأرفع قيمة ، وتقدمها على الواجب الاجتماعي ، فان هذه العواطف ، وقد أصبح الآن لزاماً على البشرية أن تدافع عن نفسها من خطر الفاشية وترسم طريق المستقبل ، تنصهر لديها مع الواجب الاجتماعي ، كي لا تشكل ، من بعد ، سوى كل واحد ، ويكرر الابن ، « مارك » تطور أمه الروحي .

لقد كانت رحلته نحو حقيقة العصر أشد تعقداً ، رغم أنه لم يضطر الى معاناة

الحرمانات المادية والآلام المعنوية ، التي قاستها آنيث ، تلك الام الوحيدة التي قطعت علاقتها ببيئتها وبالرغد المادي . ولكن عليه أن يناضل ضد أوثان وأساطير الضمير البرجوازي ، ويتغلب على الاغراءات الروحية للفردية ، والخوف ، من الدوبان وفقدان الشخصية في مجموع من يناضلون من أجل افكار الاشتراكية . وعليه أن يلفظ المفهوم المثالي الذي كان لديه عن الثورة ، اذ كان يعتبرها انطلاقة ملهمة تحل دفعة واحدة جميع شكوك البشر الروحية ، وتناقضات الحياة الاجتماعية . ان التي توجهه هي « آسيا » ، فهي تعلمه ان الثورة ليست انطلاقة وحسب ، بل هي عمل صعب يجب ان يخلص العالم الجديد من مخلفاته والآلام وأخطاء العالم القديم ، وأن هذا هو الشغل الشاغل اليومي للملايين الناس الذين توصلوا الى المعرفة والثقافة ، وهو عمل يتطلب الصبر والالهام . وتعلم « آسيا » ، التي مرت بالمدرسة القاسية للحياة والحرب الاهلية في روسيا السوفياتية ، مارك ان يبحث أمر البشر بطريقة واقعية دون الرجوع الى القيم المجردة ، ويفهم الانسان لا كتجريد ، بل بوصفه مشاركا في المعركة الاجتماعية التي يدافع فيها عن المصالح المادية .

ان ابطال « الروح المفتون » يستوعبون بطريقة متفاوتة تجربة ثورة اكتوبر الروحية ، وهذه التجربة تهيئهم للعمل الواعي . ويموت مارك أثناء النضال ضد الفاشية ، ولكن هدف حياته ، الذي يوحد بين الناس الذين يشقون طريق المستقبل ، لا يموت معه : فالكتاب ، الذي هو قمة من قمم الواقعية في القرن العشرين ، يتضمن تحديرا من ذلك الخطر المتعظم ، الذي هو الفاشية ، كما يتضمن نداء للنضال من أجل الحرية .

لقد خلق رومان رولان ، باحتفاظه ، في قصصه ، بالاهتمام الواضح بالعالم الداخلي للفرد ، ودراسته بتمعن لنفسية شخصياته ، وادخاله أبطاله في التيار القوي للعصر ، وتناول الانسان في علاقاته بالتاريخ ، خلق طباعا مبالغا فيها ، وعمم في شخص ابطال الرواية الرئيسيين القوى الاساسية للتاريخ .

وقد توصل رومان رولان ، من خلال دراسته لوضع المجتمع في عصره ، الى تلك الخلاصة الموضوعية بحتمية سقوط هذا المجتمع ، وحلول النظام الاشتراكي محل النظام الرأسمالي . وكان يرى أن واجب الانسان الاساسي هو النضال في سبيل احلال العدالة في العالم .

ان واقع فهم ضرورة النضال المشترك عند البشر ضد الشر الاجتماعي كان يميز كذلك تطور الابطال في مؤلفات همنغواي ، وهي مؤلفات وضعت ابان نمو النضال ضد الفاشية ، وكانت مشبعة باتجاهات معادية للبرجوازية بشكل واضح . ودقة النقد الاجتماعي التي تتميز بها رواية « ان تملك او لا تملك » ، ناشئة عن فهم التعارض بين اخلاقية الاغنياء والفقراء (أو المالكين والمحرومين) ، والتباين الجذري

الذي يباعد بين مصالح الفريقين الاجتماعية .
وقد لجأ همنغواي ، في تصويره الفراغ الداخلي ، والانحلال الخلقي ، والاستخفاف المعلن والاناني عند الاغنياء ، الى رسم مخططات انتقادية لاذعة لرجال الاعمال ، والنساء الثريات ، وازواجهن وعشاقهن السكيرين ، ولاولئك الرجال الذين لا احساس لديهم ولا روح ، والذين يقضون ايامهم على يخوت حاوية لاسباب النعيم يدرعون بها بحار الجنوب : وبدقة صارمة ينقل افكارهم في ساعات الارق ، عندما يختلون بانفسهم ، ويكتشفون كل ما في حياتهم من عبثية ، وقد اعتمد على المعايير الاخلاقية للضمير الديمقراطي فخلق الشخصية الهجائية ، « ريتشارد غوردون » ، خادم الفن البرجوازي الذي يضع نتاجه في خدمة هؤلاء الاغنياء المنحلين . ويعكس همنغواي باحتقار اغراءات هذا العالم ، الذي لا يريد ان يعرف شيئا مما يجري في الحياة ، المتسمة بكدح الكادحين في سبيل الرغبة . ولكن جهود الانسان الفردية لا تكفي للنضال ضد عالم الاغنياء ، وضد النظام الاجتماعي الذي يسمح بوجود طبقات تعيش عيشة طفيلية من عمل الشعب ، ثم ان هذه الجهود هي ، على اي حال ، ابعد من ان تكون سائرة باستمرار في الاتجاه الصحيح . فهاري مورغان ، الذي يعارض به همنغواي عالم الاغنياء ، وهو رجل قوي شجاع ، انما يتبع ، هو نفسه ، قوانين المجتمع الرأسمالي التي لا ترحم ، ولا يعتمد الا على نفسه ، ولا يدافع الا عن مصلحته الشخصية ، وفي النهاية يخرج مغلوبا من معركته مع هذا المجتمع . والى نفس التفكير يصل الاب « جوواد » في رواية « أعقاب الغضب » ، لشتاينيك . ولكن هذه الفكرة لم يكن لها ان تمثل نقطة انطلاق لتطور انسان ما الا عندما يكون هذا الانسان قد وجد امامه هدفا هاما من الناحية التاريخية ، فيمسك بتعلق بابطال مسرحية همنغواي ، « الطابور الخامس » ، وروايته : « لمن تسدق الاجراس » ، كان هذا الهدف هو النضال ضد الفاشية ، الذي خاضه الشعب الاسباني ، فكان اول من صد ضربات العدوان الفاشي .

لقد قرر « فيليب رولنغر » ، الذي يعمل في مكتب مكافحة الجاسوسية الجمهوري ، اختياره ، لان الخطر الذي كانت تحمله الفاشية للحرية الانسانية قد وضح له وضوح البداة . لقد فهم انه لا يمكن للمرء ان يظل حياديا في المعركة الضارية مع الرجعية الاجتماعية ، ولهذا هو ينبذ اغراءات عالم الاغنياء ويرفض البقاء بعيدا عن المعركة . وقد طرحت المسرحية على الانسان ضرورة مشاركته في المعركة الاجتماعية الدائرة في العالم ، الى جانب القوى التي تدافع عن الحرية والكرامة الانسانية والتقدم الاجتماعي . ولكن فيليب ، مع اعتباره الاشتراك في هذه المعركة واجبا عليه ان يؤديه ، ومع مجازفته بحياته باستمرار ، لا يمتزج تماما مع الهدف الذي يجب ان يستقر في نهاية الصراع الاجتماعي في عصرنا ، وفي هذه النقطة بالذات

من الواقعيين النقديين . ففيليب يتقبل ضرورة الاشتراك في المعركة الاجتماعية ، وهذا المفهوم الصلابي للواجب يميزه عن الثوريين الحقيقيين ، الذين يعتبرون اسهامهم في النضال من أجل تغيير العالم شكلا طبيعيا للعمل التاريخي ، مهما كان صعبا . والصلابة تميز كذلك « روبرت جوردان » ، بطل رواية : « لمن تدق الاجراس » .

ان النبذة التشاؤمية ، التي تميز « الطابور الخامس » ، وتميز هذه الرواية الاخيرة ، ليست متأتية فقط من واقع ان الرواية قد كتبت بعد هزيمة الجمهورية الاسبانية ، لقد كانت نتيجة لموقف الكاتب الاجتماعي . فابطال همنغواي ، رغم اعترافهم بضرورة الاشتراك في المعركة ضد الفاشية ، ومع اعتبارهم ذلك واجبا انسانيا ، لم يكونوا يعكفون ، مع ذلك على الاهداف النهائية لهذه المعركة ، أي على ما يتعين على الناس عمله بعد دحر الفاشية ، وعلى اي اساس ينبغي ان تقوم العلاقات الاجتماعية بعد ذلك . لم يكونوا يرون سوى المهام العاجلة ، التي كان يملها عليهم تسلسل المعركة ، وكانوا يحلون بها بشجاعة وشرف ، ولكن رفضهم مواجهة المستقبل كان يضيف عليهم صفة الضحايا ، ويعزز موقفهم الصلب من الواجب والحياة .

ان روبرت جوردان يتعاطف بصدق مع الشعب ، وقد خلق همنغواي الصورة العظيمة للمناضلة « بيلار » ، من قوات الانصار ، التي تجمع افضل ما في الطبع الشعبي من الصفات ، من بسالة ، وهذوء أعصاب ، وتفان ، وحب للحرية . وروبرت يثق ثقة مطلقة بالناس الذين هم من جبهة « بيلار » ، ولكنه أشد تحفظا فيما يتعلق بأولئك الذين يؤلفون طليعة الحركة الشعبية . انه يحارب ، الى جانبهم ، العدو المشترك ، ولكنه يختلف معهم ان في المبادئ او الاهداف . فروبرت يرى ان الاهداف التي وضعها القادة الجمهوريون ومستشاروهم السياسيون وأركان الاولية الدولية غير مطابقة تماما للاهداف التي يسعى وراءها ، هو ، المدافع عن المفهوم « اللنكوني » للديمقراطية ، وهو مثل أعلى تخطاه الزمن ، الا أنه عزيز عليه ، ومن أجله يضحي بحياته في المعركة ضد الفاشية ، عدوة الحرية .

ان عدم التطابق الداخلي هذا ، بين الفكرة المشرقة للديمقراطية اللنكونية ، التي يدافع عنها همنغواي ، وفكرة الاشتراكية ، التي اكدها الشعب خلال الحرب الاهلية ، قد طبع بطابعه الصورة التي قدمها الكاتب عن معسكر الثورة ، الذي رسم قاداته بطريقة جد خاطئة . والشعور الدائم ، الذي كان يلزم همنغواي ، بأن الهدف الذي كان « جوردان » يحارب من أجله لن يتحقق ، كان يخلع على هذه الشخصية طابعا مأسويا . ولكن رغم الموقف المعقد الذي يحتفظ به الكاتب ازاء الوضع التاريخي المعروض في الرواية ، فان هذه الرواية تسيطر عليها فكرة ضرورة النضال ، تلك الفكرة التي تتخلل الاراء حول الموت ، والمشاهد المأسوية للحوادث ، وبطولة

الشعب ، لقد كانت الرواية ، من حيث محتواها ، تدعو الى المقاومة ، شأنها شأن مؤلفات الواقعيين النقاد ، الذين فهموا ضرورة الدفاع عمليا ، عن الانسية والثقافة والحرية .

لقد كان الواقعيون النقاد ، اثناء مضيقهم في دراسة ظاهرة الفاشية ، يربطون ظهورها بأزمة النظام الرأسمالي الهائلة ، ويأملون ان يفتح اندحار الفاشية طريق مستقبل افضل امام البشرية ، التي ستعرف كيف تستفيد من دروس هذه المصيبة التاريخية . وكانوا يتناوون أزمة النظام الرأسمالي من جوانب مختلفة ، ولكنهم لم يكونوا يتناولونها دائما بشكلها الاجتماعي المباشر . بيد ان تحليل ظواهر الحياة كان يقودهم ، دون خطأ ، الى نتائج اجتماعية . كان المدافعون عن النظام الرأسمالي للعلاقات الاجتماعية يؤكدون أن الرأسمالية هي التقدم التقني ، قبل أي شيء آخر . وكان يجيبهم الواقعيون النقاد انسيون بأن التقدم التقني ، في ظل الرأسمالية ، يعني استعباد الانسان وحرمانه من انسانيته . فبعد الحرب العالمية الاولى مباشرة أبدع « كاريل تشايك » مسرحيته : « R. U. R. » (Rossumis Universal Robots) التي توقع فيها المخاوف المعبر عنها في ايامنا بخصوص الاحيائية الالية (السيبرينتيك) ومثل موت الانسانية تحت ضغط الانسان الالي (الروبوت) الذي خلقته العبقرية الانسانية .

وقد خلع تشايك على « أناسيه الالين » صفات وسمات انسانية ، ولكنه حرمهم من العواطف ، وكان منطق المسرحية برمته يرمي الى بيان ان المدنية ، بمكننتها للانسان وتقييسها له ، ستوصل التقدم الى طريق مسدود ، لانها ستحول الحاجات الانسانية الحقيقية الى حاجات وهمية ، وبذلك تدمر العواطف الانسانية . وظهور عاطفة الحب والعطف لدى هذه الالات الانسانية ، المخلوقة على صورة الانسان ، هو وحده الذي يمنعها من قطع خيط الحياة بصفة نهائية ، وأدم وحواء الجديدان يأخذان في خلق عالم جديد على انقاض العالم الذي مات .

ان الشعور العارم بالحياة ، الذي يميز موهبة الكاتب ، قد اتاح له ان يفهم العمليات التدريجية الاساسية الدائرة داخل النظام الرأسمالي ، وان يعين ، في مسرحيته ، لا طرق حل النزاعات الجديدة - لانه كان عاجزا عن ذلك ، اذ ان الطابع التأملي لفاهيمه الانسية قد منعه زمنا طويلا عن الالتفات الى العمل الاجتماعي المباشر - بل ، على الأقل ، المخاطر التي ينطوي عليها التقدم التقني الوحيد الجانب والمخيف في المجتمع البرجوازي . في الواقع ان كثيرا من الكتاب ، الذين اصطدموا ، في ايامنا هذه ، بالظواهر المميزة للرأسمالية - الجديدة الحديثة ، والذين درسوا النتائج الروحية للتطور الوحيد الجانب في « مجتمع الاستهلاك الواسع » ، كدورنات مثلا ، في « الفيزيائيون » ، الذي يلفت النظر الى الخطر الناجم عن الاكتشافات العلمية ،

التي يستخدمها من يقبضون على زمام السلطة لسحق حرية الانسان وفكره الخلاق ، و « ماكس فريش » ، الذي يبين في روايته : « الانسان العامل » (Homo Faber) ان التأثير الوحيد الجانبي للتقدم يفسد انسانية الانسان ، او « ماكس فون دير غرون » الذي يصف في روايته عن حياة الطبقة العاملة في المانيا الغربية ، « اسرة لوسبول والنار » ، الوسائل المستخدمة لتحويل العامل الى مجرد ملحق للالات ، مع كل ما ينتج عن ذلك من العواقب ، كضياع الشخصية وفقدان الموقف الواعي تجاه الحياة ، وفقدان الشعور الطبقي ، هؤلاء الكتاب يفصلون ، الى حد بعيد ، الافكار المخططة في مسرحية « تشايك » . ولكن الكاتب ذهب الى ابعد من ذلك في تحليله الاجتماعي للواقع ، فبين ان الانسان الذي تفقره المدينة البرجوازية ، وتحد من امكانياته ورغباته يصبح فريسة سهلة لايديولوجية منافية للانسية ، قومية ، شوفينية فاشية . فالايديولوجية الامبريالية العدوانية ، بعد ان داست القيم الاخلاقية ، واحلت محلها طائفة من الافكار المبسطة القائمة على تمجيد العنف ، والحصارية القومية ، والكرهية العنصرية ، والفردانية ، والعداء للشيعوية ، كانت تعد نشر الفاشية . فقد رسم « تشايك » ، في روايته الهجائية والطوباوية : « الحرب ضد السمندرات » ، وفي مسرحيته : « المرض الابيض » ، اللوحة القائمة المقلقة لنمو الخطر الفاشي ، الذي اصبح يهدد وجود الحضارة نفسه .

فالسمندرات المتكلمة (التي يمكن اكتشاف مثالها التاريخي بسهولة) ، التي استوعبت السلوك الانساني ، وتعلمت كيف تستخدم الاسلحة ، الموجودة ، في المجال الفكري ، على مستوى قراء الصحافة المثيرة ، والصحف القومية وهي مخلوقات عسكرية ، تشكل جيشا منظما يعتمد على دولة التروستات والكارتلات الصناعية ، التي خلقتها تحت المحيط الكوني ، ويقودها فوهرر يدعمه تجار المدافع والسياسيون المحترفون ، تقوص (السمندرات) القارات وتقضي على الجنس البشري . وقد لجأ تشايك الى الرمز الواقعي ، وابرز السمات الواقعية فخلق هجاء للفاشية ، ولسياسة التعاون مع النازيين ، التي انتهجتها الديمقراطيات البرجوازية عشية الحرب العالمية الثانية . وفي مسرحية « المرض الابيض » وصف مأساة وضياع آمال الانسيين ، وابطال عالم الفكر الديمقراطي ، الذين خيل اليهم انهم ، اذا عملوا رسلا للانسانية ، سيوقفون توسع الفاشية . فالدكتور « غالين » ، الذي يملك العلاج السري الذي يستطيع ان يشفي من المرض الابيض ، والذي يمزقه جمهور في حال هيسستريا قومية ، يصبح رمزا لهذا الاسلوب من التفكير الذي هو عاجز أمام الواقع ، وقد بدا الكاتب يدرك ذلك .

ومسرحية تشايك « الام » ، وهي اثر من اهم آثار الواقعية النقدية الحديثة ، تعترف صراحة بضرورة العمل الاجتماعي . والمسحة المأسوية لهذه المسرحية وجوها

المقبض ، اللذان يكسبانهما الصفة المؤثرة والمؤلة ، يعكسان توتر النزاعات التاريخية والقلق في عالم كان يتجه نحو حرب طاحنة مدمرة . وتشابيك ، بتصويره ، في هذه المسرحية ، أناسا جادوا بحياتهم في سبيل العمل ، على النحو الذي يفهمونه به ، ومنهم أولئك الذين يحتلون مراكز اجتماعية مختلفة ، كالأخوين « بيري » و « كورنل » انما كان ينتقد فلسفة الحياد الاجتماعي . فقد ظل ، هو نفسه ، زمنا طويلا يعتبر ان النشاط السياسي ينطوي بالضرورة على خرق لبعض الحقوق الانسانية ، اذ ان الانسان ، عندما يتصرف ، يفرض ، على انسان آخر ، وجهة نظره وطريقة تفكره ، شاء ذلك أم أبى ، وهو تصرف لا يوافق الانسانية على الدوام . ففي مسرحيته تحمي الام ، وهي الرمز الخالد للانسانية الرحيم ، ابنائها أولا من العمل ، رغم ان كلا منهم يتابع طريقه مخالفا أعز رغبة عند الام . ولكن الام ، ككل الشعب ، عليها ان تختار في الوقت الذي كان فيه الخطر الأكبر يهدد موطنها وثقافتها وتاريخها ومستقبلها : فاما ان تستسلم وتقضي ، أو تحارب العدو الى النهاية .

وقد نقل تشابيك ، بمقدرة فائقة ، الصراع الداخلي ، الذي كان يدور في نفس الام ، وحوارها مع الاموات ، الذين يقفون ، ساعة الخطر ، الى جانب الاحياء ، وحديثها المفعم بالحب والالم ، الى ابنائها وزوجها الميتين ، الذين يدعونها الى القيام بتضحية كبيرة ، وأداء الواجب الاقدس : الا وهو الدفاع عن الحرية ضد الفاشية . ان صورة الام ، وهي تعطي بندقية لآخر ولد من اولادها ، وتباركه قبل رحيله للاشتراك في المعركة ، تؤلف قمة عمل تشابيك ، وتبين ان الواقعيين النقيدين ، من ذوي الافكار الديمقراطية المتقدمة ، قد وقفوا الى جانب الشعوب المناضلة ضد الفاشية .

لقد ولدت الحرب العالمية الثانية ، التي اتخذت ، بعد دخول الاتحاد السوفياتي في المعركة ، طابعا معاديا للفاشية ، الامل في حدوث تحولات اجتماعية في مقدورها ان تغير ، بعد النصر ، وجه العالم القديم ، والمجتمع الرأسمالي . ولكن الامل المعقود لم يتحقق جميعها . فالضعف ، الذي اصيب به النظام الرأسمالي بمجمله بعد الحرب ، جر معه تجردا في نشاط الرجعية داخل البلدان الرأسمالية المتطورة ، وأجبر الطبقات الحاكمة فيها على تعبئة جميع قواها الروحية والاقتصادية للتخفيف من سيورة الضعف ووقفها .

وقد غيرت الفئات المتمولة أشكال الديمقراطية البرجوازية العتيقة ، التي تجاوزها الزمن ، فكيفوها طبقا للشروط التاريخية الجديدة . وقد هالها انتشار افكار الاشتراكية ، فشنت « الحرب الباردة » ، مبدية ما عندها من هواس الحرب وهيستيريا العداء للشيوعية ، مستعينة بمدد عظيم من الدعاية لتقييد الحريات الديمقراطية ، التي كانت قد تأثرت الى حد بعيد . فبعد الحرب ، كان لكثير من

عوامل التطور الاجتماعي ، في البلدان الرأسمالية البالغة التقدم ، تأثير ضار في تطور الواقعية النقدية . ولكن الافكار التحررية الكبرى ، التي دفعت الشعوب الى النضال ضد الفاشية على جبهات القتال او في صفوف المقاومة ، والتحولت التاريخية التي حدثت في الكرة ، والنمو العام لقوى الاشتراكية ، التي اصبحت نظاما عالميا ، قد اثرت بدورها في وعي الواقعيين النقيدين ، ومنهجهم في الابداع . ولم يكن من الممكن ان يخفي تعقد الظروف التاريخية بعد الحرب وتكاثر التناقضات التي تمنع الوعي الديمقراطي من فهم اتجاه التطور التاريخي ، ان يخفيا ، مع ذلك ، عن أعين الواقعيين النقيدين التعارض الجذري بين قوى الرجعية وقوى التقدم ، ولذا طرحت عليهم مسألة الاختيار بمزيد من الحدة .

ان التهديد الموجه من الرجعية الامبريالية الى الانسان وحياته وفتحة الروحي والتزايد الذي لا حد له ، لسلطان الرأسمال الاحتكاري الذي يقاوم الدولة ويحتل المراكز الرئيسية في جهاز الدولة ، وخطر الحرب النووية ، وانبعثات الفاشية ، والاعتداءات على الحريات الديمقراطية ، كل هذه الوقائع ، التي تعقد نضال الجماهير في سبيل حقوقها ، قد اثارت ، ضمن نطاق الواقعية النقدية ، الشعور بالمسؤولية الاجتماعية عند الفنان وبلورته في فنه . فتوماس مان ، الذي ارتفع صوته عاليا ابان الحرب ، والذي دافع ، بكل قوة عقله ونبوغه ، عن الانسية الاجتماعية ، ايمانا منه بان الاشتراكية وحدها هي القادرة على اىصال الانسانية الى الابداع التاريخي الحقيقي أعاد النظر في القيم الاخلاقية ، المنبثقة عن الفن والفلسفة ، اللذين كانا يمجدان المجتمع الرأسمالي وما فيه من آلام ومثالب ، يجعل منها ابطال هذا الفن وهبذه الفلسفة فضائل ومزايا ، وهاجمها في روايته « الدكتور فاوست » .

ان الكاتب يعكف على موضوع « فاوست » بوعي ، ليبين كيف يشوه المجتمع الرأسمالي الحديث ملكات الانسان المبدعة ، لان فاوست الجديد ، «أديان ليفركوهن» وهو مؤلف موسيقي نابغ ، قد أصبح هو المدافع عن القوى المدمرة للتاريخ والفن والمتحدث باسمها .

واذا كان « فاوست » غوته قد وجد هدف حياته في العمل من أجل خير الانسانية ، واذا كانت صورته تبين جراحة الفكر الانساني الجاهد في الكشف عن معن الوجود ، فان فاوست الجديد ، الذي درسه مان كشخصية روائية ، يكرهه الى المعرفة والايمان بالانسان . انه خالق كذلك ، ولكن نتاجه تكتفه الريبة والاسته والشكوكية . وعدم اتساق العالم ، الذي هو مرآة له ، يعبر ، دون انسجام وبصور كلية عن روحه المحطمة المظهر . ان السمات المميزة للفن البرجوازي المعاصر - كالتجريد والفنية البدائية الخاطئة والمعبرية المرضية ، والخواء الداخلي ، والاحتقار الارستقراطي للجماهير والشعب ، والانحصار في الاطار الضيق للمفاهيم الفلسفية ،

والانوية المفرقة والتشاؤم الصاحب المصحوبين بهواجس رؤيوية - كلها موجودة في نتاج ليفركوهن . والميل الى المناقضات الذي يميزه كان انعكاسا لنسبية القيسم الروحية في المجتمع البرجوازي . ان روح ليفركوهن تنقل المعنى المجرد للخير والشر . لقد كانت اللامبالاة ، التي ينفثها ليفركوهن من فنه ، وكرهه للعواطف الانسانية النبيلة السامية نتيجة لصلته العضوية بالشر الاجتماعي السائد في العالم والعادي على الحريات الانسانية .

وقد أدخل « مان » في روايته سبب الاغواء الشيطاني المنطوي في موضوع فاوست ، كاشفا بذلك من حدة مشكلة الاختيار بين الطريقتين التاريخيتين ، الطريق الصحيحة والطريق الخاطئة . وبين الى اي شيء تفضي ، في التاريخ الحديث ، الشيطانية والهمجية ، اللتان يخفيهما ، جاعلا « سيرينوس زيتبلوم » ، صديق ليفركوهن المتواضع وكاتب سيرته ، يروي قصة معسكرات الاعتقالات والاستئصال بالجملة ، التي انشأها الفاشيون . والشيطان الذي يأتي للقاء ليفركوهن ، والذي هو في الواقع ، اقنوم شخصيته ذاتها ، يفري ادریان ، ويحاول اقناعه بان ينبد ، بصفة نهائية ، ومن أجل الابداع والفن ، فكرتي الخير والانسانية ، وان يتبع المبدأ الوحشي ، الذي يبسط سلطانه على البشر في النهاية . وكان ليفركوهن حرا في الاختيار ، لانه كان يفهم أن من الممكن قيام فن كامل وسليم في العالم الحديث ، شريطة ان يربط الفنان مصيره بمصير الشعب ، الذي يستطيع ان يغير العلاقات الاجتماعية القائمة ، وان يزيل الشر الاجتماعي من الحياة الانسانية . ولكن ليفركوهن يرفض من قبيل الاستعلاء ، هذه الامكانية ، خائنا بذلك فكرة الحرية ، محاولا حرمان البشر من أي أمل في انتصار الخير .

لقد سوى الكاتب ، بشخصية ليفركوهن هذه ، حساب التقاليد الرجعية للثقافة والايديولوجية الالمانيتين ، اللتين وطانا لظهور الايديولوجية الفاشية . ولكن شخصية هذا « الفاوست » الجديد كانت تتجاوز الاطار القومي ، لان الكاتب ، برسمه لوحة الوسط الاجتماعي ، الذي عاش فيه ليفركوهن وتكون ، انما كان يبرز الدور الهدام والمفسد الذي يؤديه الانحطاط ومذهب الجمالية ، اللذان يفرضان على الفن معايير اخلاقية نسبية تمجد القوة والفرائز ، وتخون العقل ، وترفض امكان وجود معرفة يقدمها الفن . لقد كانت رواية توماس مان تدعو ، من حيث محتواها الايديولوجي ، الى رفض افكار الماضي الخاطئة والخطرة ، واعادة النظر في المعاني المجردة التي تقوم على اساسها الايديولوجية الرجعية ، وتدعو الفن الى القيام بنشاط تاريخي واسع من أجل الانسية الاجتماعية . وقد أصبحت هذه التصفية للماضي ، أو مراجعة كثير من المعاني المجردة ، الجمالية والايديولوجية ، سمة مميزة لتطسور الواقعية النقدية بعد الحرب . وكانت هذه العملية التدريجية امرا ضروريا ، لانه

لم يكن من الممكن الدفاع عن الانسان والنضال من اجله في الحاضر ما لم يتم التغلب على أوهام الماضي .

« وليون فوختونفر » ، بمراجعتة تجربته الروحية ، قد نبذ مفهومه للتاريخ كتوازن مأسوي بين قوى العقل وقوى الهمجية ، وتوصل الى الاستنتاج الذي يقول بأن التاريخ يتأور متغلبا على مقاومة العبيية والهمجية ، وأن الانسانية تسير قدما الى الامام بصورة حتمية .

وقد توقف حاملو « العقل » المنزويون عن ان يكونوا ، بالنسبة اليه ، هم لولب التحولات التاريخية ، فقد اصبح المحركون ، في رأيه ، هم الجماهير الشعبية ، والمدافعين عن التقدم ، الذين يناضلون ، بالاتفاق مع الشعب ، ضد الظلم والرجعية ، معبرين بذلك عن اهدافه وآماله . وهكذا أصبح التقدم التاريخي هو البطل الحقيقي في مؤلفاته العديدة التي وضعها بعد الحرب . فقد حاول فوختونفر ، وهو يدرس في رواياته ، المخصصة للثورة البرجوازية الفرنسية ، سقوط النظام القديم ، أن يبين ان العدالة التي تقوم على اساس قوانين منبثقة عن ضرورة حكيمة ستنتصر في النهاية على الارض ، بعد ان تكون قد تخطت العقبات العديدة التي كانت تملا طريقها . وقد عاد الى خلق صور المدافعين عن العدالة الاجتماعية : بنيامين فرانكلن وجان جاك روسو وفرانشيسكو غويا .

ففي هذا المجتمع القديم اللامبالي ، الذي لم يكن يفكر الا في دسائس القصر ، واسباب اللهو والعبث في المجتمع الراقي ، ولا يريد ان يبصر العلامات التي تنبئ بالنهاية القريبة ، ناضل بنيامين فرانكلين ، سفير المستعمرات الانكليزية النائرة في اميركا ، الذي يعرف تمام المعرفة مساوئ هذا المجتمع ونقاط ضعفه ويفهم حدود الحب والحرية لدى مواطنيه ، ناضل في سبيل الديمقراطية . وقد عرف كيف يؤثر بمهارة في مجرى الاحداث بزيادة سرعة تواترها ، فحصل من النتائج على ما لم يحصل عليه « بومارشيه » ، الذي اتجه الى اللعبة السياسية ، مغيرا خطته باستمرار ولم يتمكن من البقاء حيث هو الا بفضل ما لديه من الحزم بوصفه واحدا من أبناء الشعب .

ولكن فرانكلن ليس من انصار العمل السياسي المباشر ، كبومارشيه . ا اقرب الى روح « الانوار » التي تريد ان توقف الانسانية ، شيئا فشيئا ، في الانس ان الفكرة القديمة ، الخاصة بعدم ملائمة المبدأ الانسي والعمل الثوري ، وهي فكر مخففة نوعا ما من حيث ان فرانكلن لا يرفض العمل الثوري من حيث المبدأ ، تتخلل روايات فوختونفر الاخيرة ، شاهدة بذلك على استمرار التأثير الذي كانت تمارسه اوهام الليبرالية الديمقراطية على الواقعية النقدية . وتجذب صورة « روسو » ، الاب الروحي لليعاقة ، الكاتب ، قبل كل شيء ، لان روسو قد حارب عقلانية

الانسيكلوبيديين الفاترة ، وعارضها بشاعرية العاطفة الانسانية وتعقد هذه العاطفة ، وخلوها من المنطق ، وقدرتها على العطف ، ودورها التهذيبي .

ولم يفهم الجبليون من تعليم روسو سوى الجانب الانتقادي الهدام ، وسوى رفض روسو بهياج للانسانية المدنية ، واللامساواة بين الفئات الاجتماعية . ويعترف فوختونفر بصواب رأي اليعاقبة ، على الصعيد التاريخي ، ويدرك أن التحولات الكبرى لا يمكن تحقيقها الا انطلاقا من القاعدة ، بواسطة الجماهير ، أي بواسطة الشعب ، ولكن عواطفه هي ، مع ذلك ، في جانب روسو ، مؤلف كتاب « اميل » ، الذي يدعو الى تربية الانسان تربية اخلاقية من اجل تغيير المجتمع .

ويتجلى تعقد التطور الروحي للكاتب ، بشكل أوضح ، في رواية « غويا » ، التي تحمل هذا العنوان الفرعي : « طريق المعرفة الشاقة » . لقد كان الرسام الكبير ، الذي رسم فوختونفر صورته بمحبة واهتمام ، وحيدا في مواجهة قوى الحياة الهائلة ، ومواجهة رجعية لا تدانيها في الشراسة أي رجعية أخرى ، رجعية كانت تبدل قصارى جهدها كي تخنق في المهد أي بادرة من بوادر الفكر الحر ، وتبقي على السلطة المتحجرة للملكية والكنيسة ومحكمة التفتيش . وكان يعرف كيف يتأمل القسوة البشعة للحكماء ، التي تسحق الحرية الانسانية ، ويقاومها بواسطة الفن ، فيبدع لوحات تنقل ، دون أي موارد ، صورة العالم الذي كان يعيش فيه وينقم عليه . وكان غويا يستمع الى نصائح أصدقائه من الراديكاليين وذوي الفكر الحر من الاسبانيين المؤيدين للثورة الفرنسية . وكان يعلم أن كلامهم كان يعبر عن الحقيقة . ولكنه كان يسلك طريقه الخاصة ، معتبرا ان قوة الفن انما تكمن في طابعه الشعبي . وهذه الفكرة تؤلف قمة التطور الروحي عند فوختونفر . فغويا ، الذي يقدمه الينا ، يؤمن بأن الرسم الذي يحمل الحقيقة قادر على تغيير عقل وروح مواطنيه . قد تكون هذه التغييرات أبطأ مما يظن أصدقاؤه الراديكاليون ، الا أنها حتمية ، لان محتوى الكون يتطابق مع حركة التقدم الدائمة .

ورغم الشكوك الداخلية التي تعبر عنها روايات فوختونفر الاخيرة ، فان هذه الروايات تتضمن تفكيرا مميزا للواقعية النقدية التي تربط ربطا محكما بين روايات الكاتب المتعلقة بالماضي وبين القضايا الخطيرة في التاريخ الحديث . وقد عمسد فوختونفر الى تناول المرحلة ، التي تجتازها البشرية في الوقت الحاضر ، كمرحلة انتقالية . وهنا نشهد عملية تدرجية عارمة تتعلق باحلال علاقات اجتماعية جديدة محل المدنية الرأسمالية الواقعية في أزمة ، ولا يمكن أن يكون الانسان غير معني بهذه السيرة العامة ، فلا بد له اذن من أن يحدد موقفه منها ، ومن القوى الاجتماعية المتصارعة ، ومن تقاليد ومبادئ مجتمع قد قضى التاريخ فيه قضاءه . هذه الفكرة ، التي كثيرا ما تكون غير واعية ، تتخلل ، في الوقت الحاضر ،

مفهوم العالم لدى كثير من الواقعيين النقاد ، كما تتخلل عددا من مؤلفاتهم .
ففي الاجزاء الاخيرة من رواية « أسرة بوسارديل » ، يبين « فيليب هيريا »
انحلال التقاليد العائلية البرجوازية ، واستقطاب القوى داخل معسكر البرجوازية ،
وتفكك الوحدة في وعيها الطبقي ، وتزعزع الاسس الاجتماعية ، التي اقيمت عليها
الوحدات البرجوازية التي تجمع بينها مصالح سياسية واقتصادية مشتركة . واذا
كان الفريق الاكثر محافظة من آل « بوسارديل » ، يتشبث تشبثا قويا بالتقاليد
العائلية ، وبالنظام الاجتماعي الذي من شأنه ان يبقي على هذه التقاليد ويدافع عن
المصالح المادية لآل « بوسارديل » الذين يتعاطفون ، من اجل هذا السبب بالذات ، في
السر مع المتعاونين الذين يرون فيهم سندا للنظام ، فان « آنياس » التي قطعت
صلتها بأسلوب تفكير عائلتها ، قد تخلصت ، من السيطرة المبلدة للتقاليد العائلية .
(لقد وصف النزاع بين انياس وعائلتها في الجزء الثاني من رباعية « الابناء المدلون »
التي نشرت قبل الحرب) .

تحاول « آنياس » ، ابان المأساة الوطنية ، ان تنضم الى المقاومين (رواية
« القبضان الذهبية ») . ولا يعني هذا انها فهمت الاهداف والامال التي ولدت داخل
المقاومة ، ولكن تتجه الى القوى الاجتماعية الجديدة ، المؤثرة في المسرح التاريخي ،
وتشعر باحترام بالغ نحو أولئك الذين حملوا السلاح دفاعا عن الحرية . ومع ذلك
فان المفاهيم الاجتماعية الجديدة ، التي تلمسها « آنياس » ، تمكنها من اتخاذ موقف
انتقادي من المحاولات ، التي كانت تبدلها برجوازية ما بعد الحرب ، للحفاظ على
سيطرتها الاقتصادية ، وبالتالي ، السياسية ، معتمدة على التجربة والمعونة
الاميركيتين .

وتشعر ، في سلسلة « هيريا » الروائية ، غير المتساوية على الصعيد الادبي ،
برغبة في مراجعة الماضي التاريخي الحديث العهد ، والبحث فيه عن مصادر النقائص
والاخطاء التي ينبغي الان دفع ثمنها . فالواقعيون النقاد يلتفتون في الغالب الى
ماض قريب العهد من اجل استخلاص الدروس من تجربة تاريخية لا تزال على
جذبتها .

ويبين الواقعيون النقاد ، من خلال دراستهم للشخصية وللمصائر الانسانية
في صلاتها مع احداث التاريخ الحي ، يبينون كيف ان البشر ، باصطدامهم بالتجارب
القاسية وبالاحداث التي اوجدتها ، ينضجون ، اذ يفهمون دور الخيانة ، الذي
اضطلعت به الطبقات الحاكمة ، التي شجعت العدوان الفاشي ، والتي تتحمل
مسؤولية الالام التي عانتها الجماهير الشعبية . ان فكرة مسؤولية الطبقات الحاكمة
هذه قد بدأت تلج ضمير أولئك الذين شاركوا في الحرب ، ابطال رواية أرمان لانو :
« المقدم وترين » ، الشاب المثقف ، الذي هو الملازم « سوبيراك » ، والضابط المحترف

المسن ، الذي هو المقدم « وترين » . فقد بدأ هذان يفهمان ، بعد التجربة المريرة « للحرب العجيبة » ، ومعسكرات الاسرى ، انه لا ينبغي القضاء فقط على الفاشية ، التي هي عدوهما المباشر ، بل وكذلك على ما يولد الفاشية . وراحا يسلكان طريقهما في الظلام ، حسب تعبير الكاتب ، سائرين ، تكتنفهما صعوبات لا حد لها ، نحو مفهوم جديد للعالم ، لانهما كانا يعيشان ، فيما مضى ، في عالم من الاوهام ، عالم من المفاهيم الخاطئة من السياسة وحوافز السلوك الانسانية ، وهي اوهام كانت تحجب عنهما رؤية اللوحة الواقعية للحياة الاجتماعية .

وقد بدأ تناول التجربة التاريخية الماضية يحدد المحتوى الاجتماعي لسلسلة « سنو » الروائية : « اجانب واخوان » ، التي تقدم لوحة صادقة عن حياة المجتمع الانكليزي خلال الثلاثين سنة الماضية . ويدرس الكاتب مختلف الفئات الاجتماعية في انكلترا المعاصرة ، وحياة الطبقات الحاكمة ، والمثقفين ، والجامعيين ، والموظفين ، والبرجوازيين الصغار ، مبينا تذبذب وجهات نظر المثقفين ، وصراع الاتجاهات الايدولوجية المختلفة داخل الطبقات الحاكمة ، والامال المعقودة على تغيير المجتمع بواسطة قوى الديمقراطية البرجوازية ، وانتشار افكار الاشتراكية الحديثة بين اهل الفكر الانكليز ، وهي افكار مضطربة الى حد ما ، على أي حال ، وظهور القلق ، بين الطبقات الحاكمة ، على مصير المجتمع بمجمله .

لقد كان « لسنو » موقف انتقادي من الممارسة الاجتماعية للطبقات الحاكمة الانكليزية ، لانه كان يفهم انها تؤيد الرجعية الاجتماعية ان في داخل البلاد او خارجها . وقد بين في رواياته كيف ان اكثر الناس تقدمية قد بدأوا يدركون ان لا شيء يجمعهم بمعسكر الرجعية الاجتماعية ، وان عليهم ان يعثروا على وسائل جديدة محل النزاعات الاجتماعية العديدة في هذا العصر ، لان الطريق التي سلكها المجتمع البرجوازي حتى الان قد توصل البشرية الى المأزق النووي . هذه الفكرة معبر عنها بأوضح شكل في رواية « الناس الجدد » ، حيث تتجلى لنفر من علماء الذرة ، بعد هروشيما ، مسؤوليتهم الخطيرة امام البشرية . فيرون ان واجبهما الانساني والمدني يقضي عليهم بأن يناضلوا ضد الخطر الذري ، والرجعية الاجتماعية ، التي تريد استخدام القنبلة الذرية لمحاربة الحرية . ولكن روايات « سنو » لا تشتمل دائماً على مفهوم عميق لطبيعة وطابع التناقضات الاجتماعية في العالم الحديث ، ولكن هذا لا ينفي كونها تطرح قضية مسؤولية الانسان امام أحداث الحياة ، وضرورة اشتراكه في حل النزاعات الاساسية في التاريخ ، بنضاله من أجل التقدم الاجتماعي والكرامة الانسانية ضد جميع اشكال الرجعية الاجتماعية .

وكان الرجوع الى الماضي يساعد الواقعيين النقديين على تصوير نضوج الوعي الاشتراكي والشيوعي لدى أفضل ممثلي الشعب . ويدراستهم لهذا التدرج ، الذي

يؤلف نواة المقاومة ، خرجوا من اطار الواقعية النقدية ، كما هي الحال بالنسبة الى « سيزار بافيز » ، الذي ابدع ، في رواية « الرفيق » ، صورة انسان يعبر عن اهتمام كبير بالحياة الاجتماعية ، ورغبة عميقة في تثبيت دعائم العدالة الاجتماعية في الحياة .

فبطل رواية « الرفيق » ، بابلو ، الفارق في المتاعب اليومية ، والذي تسحبه حياته الباهتة كبرجوازي صغير ، كان في امكانه ان يستمر في العيش كالعديد من أصحابه منقطعا الى جلسات الشراب واللقاءات السهلة ، الا ان بعض الحوادث الواقعية ، التي تبدو غير ذات بال في الظاهر ، تحمله على الاهتمام بالعلاقات الانسانية فيرى بالفعل اولا كيف ان المقاول « لوبراني » يعيش حياة رخية ، وكيف ان « ليندا » ، التي تحبه ، تضيق لانها لا تهتم الا بمسرات الحياة ، ثم انه يصادف اناسا لا يرضيهم العالم الذي يحيط بهم ، ويطلع على الادب السري ، الذي يسهم الى حد كبير في فتح عينيه . ويتوَجَّ تطوره الروحي والسياسي باللقاء الذي يجري بينه وبين شيوعي ايطالي شارك في الحرب الاسبانية ، لم يعد في مقدور بابلو الرجوع الى الوراء : لقد اصبح عليه ان يواصل السير الى امام ، ويغتنى باعادة تقويم الواقع وتبين الواجبات المفروضة على الانسان ، ويتحوله الى عدو ايديولوجي للرأسمالية . وقد اغرق « بافيز » بطله في فيض الحياة اليومية ، ورغم ان السرد يدور عن الشخص المتكلم ، ولا يؤلف في الواقع سوى مونولوج يلقيه بابلو ، فان نفسية هذا البطل وعالمه الداخلي تجلوها الاعمال والتقديرات الجوهرية الصادرة عن الاشخاص الذين يلتقيهم ويتحدث اليهم عن علاقات الصداقة او العداوة . ان الموضوعية ، التي تشمل موقفا اخلاقيا للكاتب من الاحداث بالغ الوضوح ، لا تميز بافيز وحده بل تميز كذلك غيره من كبار الواقعيين الايطاليين ، مثل البير مورافيا .

لم يكن لروح الاحتجاج الاجتماعي ، التي تتنبه داخل بابلو ، الا ان تقوده الى قلب المقاومة ، وروح النضال والاحتجاج النابعة من المقاومة نفسها ، كان لها تأثير هائل على تطور المنهج الواقعي في الادب الايطالي ، وخاصة فيما يتعلق بالواقعية الجديدة ، وهي تيار من الواقعية النقدية ، يتميز باهتمام لا حد له بالحياة اليومية لبسطاء الناس ، بحاجاتهم وهمومهم اليومية .

لقد كانت المؤلفات الواقعية الجديدة ، المتسمة بشكل واسع بحب الانسان ، ابتداء من رواية ايليو فيتوريني : « انسانيون وغير انسانيين » ، ترفض وتنتقد بعنف الماضي الذي كانت تسيطر عليه الديكتاتورية الفاشية ، وديماغوجية ايديولوجية الفاشية والام الشعب ، وتجسيص النظام المقام بفن متعجرف تافه .

وفي نفس الروح كانت الواقعية المستحدثة تنتقد الواقع الاجتماعي في ايطاليا ، حيث كانت الطبقات الحاكمة ، التي وضعت ، تحت حماية رؤوس الاموال الانكلو -

أميركية ، قوى الاحتكارات ، وأنصار الإصلاح الزراعي والكنيسة ، تنتهج سياسة معادية للشعب ، تهدف الى اضعاف التأثير المتزايد للأفكار الشيوعية على الجماهير ، ومنع الشغيلة من الاتحاد فيما بينهم .

من أجل هذا كان الواقعيون النقديون الإيطاليون - أمثال مورافيا وكالفيно وليفي وفنتوري وكاسولا وباساني ومونتيل وغيرهم ... وهم يصفون حسابهم مع الماضي ، يفكرون في الحاضر ، ويعكسون التناقضات الأساسية في التطور الاجتماعي ، والتطورات المؤثرة ، بصفة مباشرة أو غير مباشرة ، على وضع الإنسان في المجتمع . وكان حقل تصويرهم يغطي الحياة المعقدة للعمال والصيادين والجنود السابقين والفلاحين والعمال الزراعيين ، المناضلين ضد تسلط المافية (Mafia) وأرباب العزب الكبيرة ، وحياة المستخدمين الصغار ، والموظفين التجاريين الجوالين ، وأصحاب المطاعم الرخيصة ، وصغار التجار الخ . وكانوا يطلون النزاعات الاجتماعية المؤثرة في مصير أبطالهم الحائزين غالبا على الحقوق الديمقراطية والمدافعين عنها في الصراع الطبقي ، والمكافحين للرجعية والفاشية الجديدة ، والمنظمين للاضرابات . وفي الوقت نفسه تابعوا نشاط الفئات الجديدة المتجهة نحو العمل الاجتماعي . وقد فهموا أشكال الاستغلال المستجدة التي راحت البرجوازية تلجأ إليها ، وكذلك التأثير الذي بدأت تمارسه الأساليب الجديدة من الإنتاج الصناعي على نفسية البشر ووعيتها الاجتماعية . ان اللجوء الى اختيار افكار رئيسية جديدة يترك آثاره باستمرار في الفن ، ويؤثر ، الى حد كبير ، في شكلها ومحتواها ، فقد تحولت المؤلفات الواقعية المستحدثة ، باستيعابها حقيقة ما بعد الحرب ، وإبراز طابعها الوثائقي ، واستلاحة الموضوع المعالج ، الى ما يشبه ان يكون وثيقة وجدانية للعصر تحتفظ بتجربة الكاتب الشخصية وتنقلها . وكان من شأن العنصر الوجداني في الآثار الواقعية - المستحدثة أن يعوض النقص الواضح في التحليل النفسي الذي يتميز به المذهب الشعري الواقعي - المستحدث .

فالتحليل النفسي يخلي مكانه فعلا ، في هذه المؤلفات ، لتصوير الوضع الذي يوجد فيه الإبطال . ولكن الصفة المميزة للبطل يحددها قراره الاجتماعي ، اذ ان الواقعيين الجدد ، بمحافظتهم على الطابع الوثائقي للحياة الواقعية ، كانوا يتناولون الشخصية الإنسانية دون فصلها عن مجرى الحياة والتطورات الاجتماعية الجارية فيها ، كما هي الحال بالنسبة الى جميع الواقعيين .

لقد كان الفن الواقعي - المستحدث ، وهو ديمقراطي في أصله وفي طبيعته ، يبرهن عن حب صادق للإنسان ، الذي كان يدافع عن كرامته بكل شجاعة . واذا وضعنا الذين مروا بالمقاومة جانبا ، فان بطله جزء من الناس العاديين الذين يحملون بثبات وقوة ارادة عبء الحياة ، ولكنهم عاجزون مع ذلك عن تغيير مصير غالبا ما يحكم

عليهم بالحرمان ، والمصائب، التي تثيرها - كما يحرص الواقعيون الجدد ان يبينوا - اسباب اجتماعية . والبطل لا يدرك وضعه دائما، ولا هو قادر باستمرار على التوصل الى العمل الاجتماعي ، وهو غالبا ما يحاول ان يحل مشكلاته على الصعيد الشخصي . من اجل ذلك كانت الواقعية - المستحدثة تخصص مكانا بالغ الاهمية للمواضيع العامة المتصلة بالحب والموت والفراق والصداقة ووحدرة الاسرة .

ولم تكن الواقعية - المستحدثة تعكس سوى مرحلة معينة من التطور الروحي في الادب وعند الشعب ، وكانت مرتبطة ببقطة الآمال الديمقراطية ، ونمو الوعي الديمقراطي في بلد عرف الديكتاتورية الفاشية ، وناضلت افضل قواه ضد هذه الديكتاتورية . ولكن عندما تغير الوضع الاجتماعي ، وازدادت حدة التناقضات الاجتماعية في الرأسمالية ، ورغم ان هذه الظاهرة كانت تحجبها عملية اعادة الصب الاقتصادي للرأسمالية الإيطالية بانشائها « الجمعية الاستهلاكية العامة » ، ظهرت في الفن حدود الامكانيات التي يوفرها النثر الوجداني - الوثائقي في الواقعية - الحديثة . وكانت جميع مبادئها وطرقها الجمالية بعيدة عن الواقعيين النقيدين الذين كانوا يناولون بتحليل الظواهر الجديدة والتطورات الاجتماعية : فلم يكن من الممكن لنثر مورافيا التحليلي - الموضوعي ، الذي يرى ان الانسان ثمرة من ثمار الظروف الاجتماعية ، التي يقيم معها ، في اكثر الاحيان علاقات متنافرة ، ولا لنتاج كالفيينو الخيالي الشعري ، ولا كذلك لفن مونتيلي الساخر ، المفعم بالعطف على جميع المستضعفين في العالم الحديث ، والذي يرجع الى التراث الفوغولي ، لم يكن لها ان تدخل في اطار الواقعية - الحديثة .

ولكن الواقعية النقدية الإيطالية ، مع ابتعادها عن مبادئ شعرية الواقعية - الحديثة ، حافظت على اهتمامها بالموضوعية الاجتماعية التي فتحتها الواقعية - الحديثة ، والروح الاقتصادية التي ترجع الى المقاومة ونضال الشعب من اجل الحقوق الديمقراطية والسلام ضد خطر حرب جديدة ، وضد الرجعية الامبريالية .

وفي الوقت نفسه بدأ بعض الواقعيين النقيدين - لا الايطاليين وحدهم - من خلال عودتهم الى زمن المقاومة ، يرون انه من المؤسف جدا ، على الصعيد التاريخي، الا تكون الافكار والآمال ، التي تجسدت بالمقاومة ، قد تحققت . فالواقعيون النقيدون ، بتصويرهم للمصير المأسوي لمقاومين يسد المجتمع البرجوازي الحاضر دونهم كل سبيل ، ويرفض لهم الحقوق المشروعة التي اكتسبوها بقوة السلاح، انما يحثرون وثيقة اتهام ضد البرجوازية التي تشجع المنظمات الفاشية الجديدة او تتركها تلاحق المقاومين ، ابناء الشعب الحقيقيين .

فقد بين « ارمان لانو » ، في روايته : « لقاء بروج » ، ان رجال المقاومة السابقين، الذين ظلوا امناء على ما ناضلوا من اجله ، لا يجدون لهم مكانا لائقا في العالم

البرجوازي . فبطلا الرواية ، « روبير دروين » والدكتور « اوليفيه ديروا » ، على خلاف شديد مع المجتمع الذي هما مضطران للعيش فيه ، وهذا الخلاف يملأ كيانهما ، حتى لتتأثر به عواطفهما العائلية ، لان كليهما لا يرايان مخلصين للمعالم الاخلاقية والاجتماعية - السياسية التي كانا يدينان بها خلال المقاومة السرية . وقد أصبح « ديروا » طبيباً في أحد المؤسسات الطبعية ، وها هم مرضاه امامه يمثلون الجنون الذي يكتسح أكثر فأكثر العالم البرجوازي المعاصر الذي يسوده الدهان العسكري والمعادي للشيوعية ، والشك الاهوس ، ملاحقة الذين لا يشاطرون هذا المجتمع افكاره « المستقيمة » . وكشف « بيري دولسكور » عن خيانة افكار المقاومة ، في روايته : « موسم الضمائر » ، التي أبدع فيها شخصية « الضمير » ، وهي عبارة عن كاتب منحل ، ربط في الماضي مصيره بمصير المقاومة ، ثم تنكر ، تحت ضغط الخوف ، لهذا الماضي ، الذي لا يدري الان كيف يتخلص منه .

الا ان المحاولات التي بذلت من أجل المعارضة ، أو ، على أي حال ، الفصل بين الجانب الانسي من المقاومة والجانب الثوري اخطر بكثير على مصائر الواقعية النقدية ، وعلى المعايير الاخلاقية والجمالية ، التي كان يهتدي بهديها الفنانون من ذوي الاتجاه الديمقراطي . ويمكن ملاحظة هذا الفصل في رواية كارلو كاسولا : « خطية بوبيه » ، وفيها يظهر « بوبيه » ، المقاوم السابق الملاحق من قبل العدالة البرجوازية ، وهو يعاني من وطأة شعور بالذنب . وهذا الذنب لا يحويه النقاء المعنوي للحوافز التي دفعت « بوبيه » الى العمل ، ولا الثبات الخلقي لخطيبته « مارا » ، وهي شخصية مثالية تجمع كافة الصفات الايجابية للطبع الشعبي . ان طريقة كهذه في تقدير الماضي لتشهد على تردد الكاتب ، وتعكس الحيرة التي كان فريسة لها وهو يواجهه تعقد الواقع الاجتماعي في ذلك العصر . ومع ذلك فان المعايير الاجتماعية والاخلاقية والجمالية ، التي طبقتها الواقعية النقدية في تقويمها للواقع ، قد اتاحت لها ان تبين اتجاه المجتمع الرأسمالي نحو الرجعية ، واشتداد الميول المحافظة في السلوك الاجتماعي البرجوازي وفي ضمير البرجوازية ، وهما ظاهرتان ولدتا « السعبي وراء العرافات » ، ومكافحة الافكار التقدمية ، والعداء للشيوعية ، والعنصرية ، ودعم الفاشية - الجديدة . فقد درست مسرحية ليون فوختونفر ، « طلب العرافات في بوسطن » ، ومسرحية آرثر ميلر : « عرافات سالم » ، وادانتا التعصب الروحي والسياسي الذي كانت تفتدي منه الظلامية الايدولوجية والسياسية التي تضطهد الافكار وتخلق كل حرية فردية ، وتتخذ بالتالي أساسا لانبعاث الفاشية من جديد . وقد كشفت روايتا غراهام غرين : « أميركي هادي » و« رجلنا في هافانا » ، المنطق الجنون والالانساني « لآلهة » (مانيتو) الحرب الباردة ، الذين يرتكبون آثامهم وينفذون سياستهم المعادية للشعب تحت ستار الدفاع عن مبادئ الديمقراطية

البرجوازية المقدسة ، وعن « الديمقراطية » - كاسم علم - وهذا يعني ، في الواقع ، الحروب ، وعمليات قصف الاحياء الامنة بقنابل النابالم ، وسحق الحركات الوطنية ، ودعم نظم الحكم الرجعية والديكتاتورية ، والمؤامرات ، وسياسة الطعن في الظهر ، وعمليات التخريب ، وأعمال الارهاب والافساد والابتزاز ، والتدخل في الشؤون الداخلية للبلدان الاخرى . ان غراهام غرين بتصويره في رواية « أميركي هادى » ، للنشاط المخزي، الذي كان يقوم به « بيل » ، المؤمن بتفوق «طريقة الحياة الاميركية» وتصويره مراحل الحرب السرية التي زجّ فيها « دورمولد » ، وهو رجل بسيط لم يكن يتعاطى السياسة ولكنه استطاع ان يشهد قسوة ولاانسانية الداعين الى هذه الحرب ، قد طرح بكل وضوح مشكلة الواقعية النقدية الاساسية ، وهي مشكلة الاختيار : « . . . لا بد للانسان ان ينحاز ، ان عاجلا او آجلا ، ان كان يريد ان يظل انسانا . »

وبقاء الانسان انسانا معناه ، قبل كل شيء ، ان يحارب كافة اشكال الرجعية الاجتماعية . بالنسبة الى الكتاب الالماني الغربيين كانت احدى المشكلات الاساسية هي تمعيرة « الماضي الغامض » ، اي النضال ضد الارث النازي في جمهورية المانيا الاتحادية . فروايات « وولفغانغ كوين » : « حمائم في العشب » ، و« بيت البنات الزجاجي » ، و« موت في روما » ، تبين بوضوح تام سقوط الاوهام الديمقراطية في المانيا الغربية ، ومعها الامال في انبعاث الديمقراطية في بلد مني بهزيمة عسكرية ، ولكنه لم يعرف مقاومة بمثل أهمية المقاومات في البلاد الاخرى .

في بلاد « المعجزة الاقتصادية » ، يصل الى ، المراكز الرئيسة ، كما في الماضي ، الاشخاص الذين هم على شاكلة الجنرال « جودجان » من الحرس الهتلري (موت في روما) . هؤلاء الناس لم ينسوا الماضي ، وهم لا يأسون على شيء . وقد صور « كوين » جبن السياسيين الالماني الغربيين ، الذين يموهون ، بالخطب عن الديمقراطية ، استسلامهم امام قوى الرجعية والانتقام ، التي رفعت راسها مرة اخرى ، وبدأت تصنع القانون في المانيا الغربية . وقد عاد « هنريش بول » الى تجربة الماضي ، في سلسلة من الروايات (« اين كنت ، يا آدم ؟ » و« لم ينبس بكلمة » و« البيت الذي ليس له سيد ») والقصص ، فبين السقوط التاريخي للجيش الهتلري والعسكرية الالمانية . فقد جعل اولا من الجنود البسطاء اناسا يحملون الشر وفي الوقت نفسه يقعون ضحايا لهذا الشر . ولا يظهر معنى الحرب في رواياته الاولى ، فالحرب تمثل الشر الذي يدمر نفوس من يرتدون اللباس العسكري ويحولهم الى قتل . غير ان « بول » تحاشى الاتجاه الذي يظهر مثالا في رواية هانس فرنر ريختر : « المغلوبون » ، او في ثلاثية هانس هيلموت كيرست « 08/51 » حيث يهاجم الكاتب النازية والفاستابو ، والتربية العسكرية ، وجو الشكنات ، ولكنه لا

يهاجم الجندي البسيط . لقد وصف ريختر جنودا من الجيش الهتلري هزموا في إيطاليا ، وأرسلوا الى معسكر اميركي كان يناضل ضد النازيين الذين بسطوا سيطرتهم السرية على المعسكر ، ولكنه بين كذلك ان جنود الجيش الهتلري كانوا يؤدون واجبهم بشرف في ميدان القتال . الا ان طبيعة هذا الواجب (هل كان ينبغي على الجندي ان يقاتل حتى اخر رصاصة ؟ او كان عليه ان ينقلب على النازيين ؟) لم تبحث لا في رواية ريختر ، ولا في رواية كيرست .

أما « بول » فيرى ان من الضروري الاجابة عن هذه المسألة ، وهو يبين ان الجنود البسطاء مسؤولون كذلك عن شرور الفاشية ؟ لانهم اسهموا في عمليات الابادة الجماعية ، ولا يمكن اعتبارهم مجرد ضحايا . وهو يدرس اثر الحرب المباشر واللامباشر على ضمير الشعب ، وتفكك العلاقات العائلية والزوجية ، وعنف الجيل الفتى الذي ترعرع في زعيق صفارات الانذار ، وعري العلاقات الانسانية ، وتفلسف الانانية الانسانية . وصور « بول » ، في بلاد « المعجزة الاقتصادية » ، ظهور قوى الانتقاميين ، الذين يريدون اعادة عجلات التاريخ الى الوراء . وفرض ايدولوجية قومية عسكرية على الشعب الالماني مرة اخرى . وقد دعا ، بمؤلفاته ، الى مقاومة الرجعية السياسية . وكوزنبورن (في رواية « المضطهد ») اعتبر ان افضل وسيلة لمحاربة انبعاث الروح الانتقامية ، والايدولوجية النازية - الجديدة ، والعسكرية هي تكثيف عمل العناصر التقدمية في المجتمع . لذا كان ابطاله ، خلافا لابطال « اولريخ بيخر » (رواية « مضت اربع ساعات ») و« الفرد اندرش » (رواية « احمر ») لا يصفون حسابهم شخصا مع الفاشيين ، الذين تثقل ضمائرهم الجرائم الدموية . فأبطال هذه الروايات كانوا يكتفون بارتضاء كرههم الشخصي ، ولا يحلون شيئا في النضال ضد الفاشية . ان مثل هذه الوسيلة من النضال الفردي تدل على ان هؤلاء الكتاب لم يكونوا يثقون بقدرة المجتمع على الوقوف في وجه الخطر الفاشي الجديد .

وقد بين الواقعيون النقديون الالمان الغربيون ، وهم يناضلون ضد « الماضي الغامض (أو المبهم) » ، انه ، عندما حمت الديمقراطية البرجوازية الالمانية الغربية الانتهازية المجرمين النازيين ، تخلص هؤلاء بسهولة من مسؤولياتهم بتكليفهم مع الظروف السياسية الجديدة ، التي كانت تسهل نشاطهم المعادي للشعب . وهكذا نشهد تحول « بول فيرلين سوندرمان » الى ديمقراطي من ديمقراطي ما بعد الحرب ، في رواية « شالوك انجلبرت رينيك » ، التي تصور تسرب الروح الفاشية الى مدرسة المانية غربية ، وهي رواية تهدف الى محاربة المحاولات المبذولة من قبل الرجعية بغية جذب وفساد الفاشية الالمانية الغربية بالافكار النازية التي لم يدخل عليها سوى تعديل طفيف . ونجد نفس المسألة في رواية « توماس فالانتان » : « لم يعقدوا مجلسا » . ويضم حقل المراقبة عند الواقعيين النقديين جوانب مختلفة مما يدعى « بالمعجزة

يظهر طابع التناقض في التطور الروحي للكاتب ، الامر الذي يصدق على عدد وافر الاقصادية « التي رسم « ريختر » لوحة هجائية لها ، في روايته : « لينوس فليك او فقدان الكرامة » ، حيث بين الكاتب بطريقة مقنعة تماما وخطيرة انه لم يوجد قط ، ولا يوجد حتى الآن ديمقراطية حقيقية في المانيا الغربية ، وان ما يقال عن الديمقراطية انما هو خدعة يراد من ورائها التستر على اعمال الراسماليين البغيضة .

وقد ادى التكثيف السريع للنشاط الاقتصادي الى ظهور رجال اعمال مشبوهين ، من منشئي المشروعات الواسعة والثروات الضخمة ، من طراز « فرد زيفريد ميريك » ، الذي اصبح ، بمساعدة الاميركيين ، صاحب شبكة واسعة لتوزيع الافلام ، واصبح يدير شركة سينمائية ، ويعمل على افساد الشعب ، بانتاج افلام تمجد العسكرية .

و « لينوس فليك » ، بطل الرواية ، فارس من فرسان الصناعة يريد ان يحقق لنفسه الثراء بأي ثمن ، وقد اتاح تسلقه للكاتب ان يفضح صحافة الاثارة والسينما وغيرهما لبيع نفسها . الا ان رواية « ريختر » ، ومثلها رواية « ديتير لامان » : « رجل الاسرة » ، لم تكن تنقد النظام البرجوازي الا بصورة جزئية . ويقال الشيء نفسه بالنسبة الى رواية غونترغراس : « السنون النحسات » ، وهو عمل انتقادي يرمي الى تحليل المشكلات الاساسية ، التي طرحت على الشعب الالماني خلال السنين الثلاثين الماضية . ولكن الرواية لم تشتمل على تحليل تأليفي للواقع ، وبنفس القدر لم يستطع الكاتب ان يوضح فيها اسباب بعض الاحداث التاريخية ، مثل صعود الفاشية والحرب التي ادت بالمانيا الى الكارثة . بيد ان قاعدة النقد الاجتماعي اوسع في روايتي « بول » الشهيرتين : « السران المقدسان » ، و « التكشير » ، حيث ينتقد الكاتب كثيرا من ملامح الحياة في المانيا « بون » ، ودسائس الرجعية السياسية والدينية ، التي توحد معسكر البرجوازية ، ويسخر منها ، ويدينها على الصعيدين الاخلاقي . « فها نس شنير » ، وهو مهرج (كلاون) محترف وابن صناعي ثري بمنطقة الراين ، قد قطع علاقته بأسرته ، ثم بالمجتمع البرجوازي الذي يشعر انه غريب فيه . لقد أجرى اختياره ، فطرد من الشركة . ولكن من الصعب ان تعرف

اي ناحية سيكون ، لان « بول » ، كغيره من الواقعيين النقديين في المانيا الغربية ليس لديه ، في الواقع ، برنامج اجتماعي ايجابي . فبرنامجهم يقتصر على تأييد الايدولوجية الاجتماعية الديمقراطية ، كما هو شأن غونترغراس وريختر ، أو يعبر عن انتقاد اخلاقي للرأسمالية ، انطلاقا من مواقع انسية تأملية . ان عدم الوضوح هذا في الهدف الاجتماعي ، وهو صفة مميزة لكثير من الواقعيين النقديين المعاصرين ، من شأنه ان يضعف نقدهم للواقع ، ويعقد تحليل تناقضات المجتمع البرجوازي ، وهذا ما يؤكد ، خاصة ، نتاج « الشباب الغاضبين » ، الذين يهاجمون بشراسة

بعض مظاهر الحياة في انكلترا الحديثة .

فبطل رواية « كنغسلي آميس » : « جيم المحظوظ » Luckey Jim ، جيم ديكسون، وهو شاب جامعي ذو آمال بعيدة، لم يعد يستطيع احتمال الرتبة العجيبة في الحياة التي قضي عليه ان يعيشها ، فيثور . ولكن الشيء الوحيد الذي يستطيع جيمي القيام به ، هو السخر من ذلك الوسط ، والسخر من نفسه . هذه الشحنة النقدية كانت تحدد مضمون روايات « آميس » و« وين » . ولكن « الشبان الفاضلين » ، الذين يسخرون مو الفراغ الروحي لدى البرجوازية الحديثة ، ويحتقرون بؤسها الفكري ، ويبينون ان ابطالها لا يمكن لهم ان يحققوا حياة معقولة خلاقة ، لم يكونوا يستطيعون ان يضعوا مقابل المجتمع الذي يكرهونه سوى غضب لا ينفذ ، مع ذلك ، الى عمل اجتماعي يتسم بالوعي .

ان اخطر اذانة صدرت فعلا في حق انكلترا البرجوازية هي التي نطق « جيمي بورتر » ، بطل مسرحية « اوسبورن » : « سلام الاحد » . فاستخفافه المتصنع ، ومذماته الساخرة ، الموجهة الى الفكر البرجوازي المحافظ كانت تخفي وراءها طموحا الى حياة حقيقية تحل محل الحياة الكامدة التي يعيشها ، والتي تتسم بالمشاحنات بينه وبين زوجته البرجوازية الصغيرة ، وعدم الرضا ، والسخط ، والغضب . غير ان جيمي بورتر لا يملك سوى الغضب ، وهو لا يدري ماذا يمكن بناؤه على انقراض الصرح الاجتماعي ، الذي يريد هدمه .

ان غياب منظور اجتماعي بناء عند « الشبان الفاضلين » يفقر فنههم ، ويضعف قوة النقد في مؤلفاتهم ، التي هي لافتة للنظر ، ولكنها لا تؤلف سوى فصل من فصول تطور الواقعية النقدية المعاصرة .

على انه لا بد من التنويه بأن الواقعية النقدية المعاصرة تصطدم ، خلال بحثها عن منظور تاريخي صحيح ، بسلسلة من المصاعب الموضوعية ، في البلدان الرأسمالية الرفيعة التطور ، سببها التغيرات البنيوية للرأسمالية ، وواقع ان التناقضات الطبقيّة في المجتمع البرجوازي قد بدأت تتخذ اشكالا أخرى ، فهي لا تظهر اذن في الحال كتعبير التناقض الاساسي للرأسمالية ، وهو الذي يقوم بين الطابع الاجتماعي للانتاج والطريقة الخاصة للتملك .

فقد قال الكاتب الايطالي غويدو بيوفيني ، في الندوة التي عقدت في ليننغراد ، لبحث مشكلات الرواية : « ان الواقع الحالي اشد غموضا مما كان عليه في الماضي » . ان الثورة العلمية والتقنية الدائرة في الآونة الحاضرة ، والنمو الهائل لصناعة تعتمد على الأتمتة ، والاحيائية الآلية ، والبرمجة الاقتصادية قد غيرت الانتاج ، وخلقت اشكالا جديدة من الاستهلاك الكثيف ، ووسعت وسائل الاعلام ، معززة بذلك التأثير الذي تمارسه ، على ضمير البشر ، وسائل الاعلان ، والدعاية وغيرهما . . .

وتغير الديمقراطية البرجوازية ، والنمو المنقطع النظير للمنظمات الاجتماعية ، النقابية والدينية والثقافية وغيرها ، بإيجادهما مظهرًا لاتساع الحريات الديمقراطية ، إنما يمارسان تأثيرًا ملموسًا على الوعي الديمقراطي ، ويضللانه باقتراح حلول وهمية للمشكلات الاجتماعية .

ثم إن اندماج الراسمال الاحتكاري ورأسمال الدولة وجهاز الاحتكارات التي جهاز الدولة ، يمكن من اخفاء كل من الطبيعة الاستغلالية للدولة البرجوازية ، والتعويض لاشكال واستغلال الشغيلة بصفة مباشرة أو غير مباشرة ، من قبل الاحتكارات . والتنازلات التي يضطر هؤلاء إلى القيام بها لمصلحة الشغيلة ، ترفع مستوى الاستهلاك المتوسط لهؤلاء الشغيلة ، مما يؤثر بالتالي في وعيهم الطبقي . وفي الوقت نفسه يضطر الشغيلة إلى تنظيم اضرابات تزداد سعة وعنفا يوما بعد يوم ، من أجل المحافظة على مستوى الاستهلاك الذي بلغوه . ويشهد الآن تعاظم في درجة احتجاج الجماهير على نزاع الصفة الانسانية الذي تحدته الرأسمالية وأساليب الإنتاج الحديث التي تحرم الإنسان من دوره النشط في العمل ، وتحيله إلى مرتبة التابع للآلات . والجماهير تقلق يوما بعد يوم على مصير السلام ، نظرا للعدوانية الصادرة عن الاوساط الحاكمة المعادية للاشتراكية ، ولتزايد خطر الحرب .

إن الفن الحديث ليصطدم بواقع معقد يحمل في طياته بلبلات عارمة . ولا يمكن لهذا الواقع أن يعرف أو يعكس ، بكل ما فيه من تناقضات ، إلا بواسطة فن أمين على منهج الإبداع الواقعي . فالتيارات غير الواقعية في الفن الحديث عاجزة عن النهوض بهذه المهمة كما ينبغي .

والواقعية النقدية ، التي تواصل نموها ، في الوقت الراهن ، واغناء مزاياها الجمالية ، تعكس وتعمم الظواهر الاجتماعية ، مؤكدة بذلك الواقعة الأساسية للعصر الحديث ، ألا وهي ابدال تكوين اجتماعي بتكوين آخر قائم على أساس المبادئ الاشتراكية . والواقعية النقدية ، بتصويرها حياة المجتمع الحديث ، وتحليلها لعلاقات الشخصية بالمجتمع في ظروف تاريخية جديدة ، تبين أن الحياة الاجتماعية تشهد نزوح ظروف تسمح بتصفية الاستلاب وما يترتب عليه من عواقب . ومـ هذه الناحية تتبدى الواقعية النقدية كحليف للواقعية الاشتراكية . وتقوم منجزا الواقعية النقدية على أساس تحليل ومعرفة الواقع بالوسائل الفنية ، وعلى تصوير الإنسان في العلاقات المادية التي يقيمها مع الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه ويؤثر . وتستخدم الواقعية الحديثة ، على نطاق واسع ، شتى وسائل التعبير كتقنية الجمع (المونتاج) ، والمناجاة (المونولوج) الداخلية ، والانسيابات الزمنية ، والارتجاع الفني Flashback ، والموضوعات المتوازية الداخلة في الموضوع الرئيسي ، والرمزية . وإلى جانب أساليب الرواية هذه ، الجديدة إلى حد ما ، لا يزال ينمو

الشكل القصصي القائم على اساس التقليد الواقعي المأثور عن القرن التاسع عشر (مثل تفصيل الموضوع حسب التسلسل الزمني ، وتصوير الطباع ، والمكان ، والجو ، والبيئة) .

ويمكن لجميع هذه الطرق الادبية ان تدخل في جمالية (استائيك) الواقعية ، اذا كانت تسهم في التعريف الفني بالعالم . اذ لا يمكن ان تكون هناك واقعية الا اذا كانت حركة الاثر الفني تدل على ان وراء هذا الاثر فنانا يحلل الواقع وعلاقات الانسان بالمجتمع ، والحياة الاجتماعية بكل تناقضاتها الواقعية .

ان الفن الواقعي يجعل من حركة الانسان في التاريخ ، ومن ادراكه لدوره كخلاق تاريخي ، المبدأ الفعال للتقدم الفكري والاجتماعي ، وفي هذا تكمن عظمته وضمن مستقبله .

ان الموضوع الحقيقي للفن الواقعي هو الانسان بكل عظم اعماله وآلامه ، بحياته الروحية ، ورغبته في الابداع . والانسان العامل على تحرير نفسه من الاستعباد والظلم والاستغلال للوصول الى الحرية الحقيقية هو البطل الذي يملك المستقبل .

فهرس

الواقعية والواقع .	٥
التاريخ والواقعية .	٤٩
العالم الحديث والواقعية .	١٧٩

فَهَذَا الْكِتَابُ

يطرح هذا الكتاب مسألة الفن انطلاقاً من وعي كبير لدوره ، ذلك الفن الذي هو واقعاً الانسان بكل اعماله وآلامه بحياته الروحية ، ورغبته في الابداع. إذ أن الانسان العامل على تحرير نفسه من الارتهاق ، كل الارتهاق ، روحياً كان أم اجتماعياً ، هو البطل الذي يملك المستقبل.

والواقعية في الفن ، تعني الواقعية النقدية ، تعكس وتعمم الظواهر الاجتماعية ، الهادفة إلى ابدال تكوينها الاجتماعي بتكوين آخر قائم على اساس المبادئ الرامية الى السعادة الانسان. الفن على هذا الصعيد يلعب دوره كما اسلفنا في عملية تصفية الاشلاب وما يترتب عليه من عواقب.

ومن هذه الناحية تتبدى الواقعية النقدية . على حد قول المؤلف ، كحليف للواقعية الاشتراكية.